MASTER
NEGATIVE
NO. 92-81111-1

MICROFILMED 1993

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES/NEW YORK

as part of the
"Foundations of Western Civilization Preservation Project"

Funded by the
NATIONAL ENDOWMENT FOR THE HUMANITIES

Reproductions may not be made without permission from
Columbia University Library

COPYRIGHT STATEMENT

The copyright law of the United States - Title 17, United States Code - concerns the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material.

Under certain conditions specified in the law, libraries and archives are authorized to furnish a photocopy or other reproduction. One of these specified conditions is that the photocopy or other reproduction is not to be "used for any purpose other than private study, scholarship, or research." If a user makes a request for, or later uses, a photocopy or reproduction for purposes in excess of "fair use," that user may be liable for copyright infringement.

This institution reserves the right to refuse to accept a copy order if, in its judgement, fulfillment of the order would involve violation of the copyright law.

AUTHOR:

BOTTA, CARLO

TITLE:

SCRITTI MINORI

PLACE:

BIELLA

DATE:

1860

Master Negative #
92-81111-1

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

Paterno
D855B655
M

Botta, Carlo, 1766-1837.
Scritti minori. Biella, G. Amosso, 1860.
vi, 152 p.

Preface signed: Carlo Dionisotti.

I. Dionisotti, Carlo, 1824?-1899, ed.

Restrictions on Use:

TECHNICAL MICROFORM DATA

FILM SIZE: 35 mm REDUCTION RATIO: 11x
IMAGE PLACEMENT: IA (IIA) IB IIB
DATE FILMED: 2-23-93 INITIALS M.D.C
FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT

AIIM

Association for Information and Image Management
1100 Wayne Avenue, Suite 1100
Silver Spring, Maryland 20910
301/587-8202

Centimeter

Inches

MANUFACTURED TO AIIM STANDARDS
BY APPLIED IMAGE, INC.

D855B636 --M

SCRITTI MINORI

DI

CARLO BOTTA

BIELLA
TIPOGRAFIA DI GIUSEPPE AMOSSO
MDCCCLX

SCRITTI MINORI

DI

CARLO BOTTA

BIELLA
TIPOGRAFIA DI GIUSEPPE AMOSSO
MDCCCLX

Patrno
D855B655
M

JUN 22 1950 MCS

AL DOTTORE

ALESSANDRO MARTORELLI

VERCELLESE

PER ANTICA PROVATA AMICIZIA

CARISSIMO

INTITOLA

IL RACCOGLITORE

Paterno

PREFAZIONE

Carlo Botta fu uno di quei fortunati mortali, che, sortiti da natura ingegno svariato e possente, riescono a meraviglia in tutte quelle discipline, a cui rivolgono le forze dell'animo e della mente.

Applicatosi il Botta allo studio della medicina e della botanica, mostrò quanto profondo conoscitore ei si fosse di queste scienze nella *Storia naturale e medica dell'isola di Corfù*. Cultore della poesia, cantò nel *Camillo* il più grande cittadino dell'antichità romana; ed i critici più severi riconoscono in questo poema caratteri ben disegnati, narrazioni dilettevoli, descrizioni animate, graziosi ritratti, begli episodii, e finalmente uno stile pieno di nobiltà spesso, e sempre puro e corretto.

Quanto egli si fosse abile amministratore, ed in corrotti tempi integerrimo cittadino, lo attestano quegli stessi scrittori che, di opinioni e di principii da lui discordanti, pure sono unanimi nel render giustizia alla rettitudine del magistrato ed al senno dell'uomo politico.

Quale insigne storico egli sia, non è mestieri che qui si dica; ci basti riferire il giudizio di Pietro Giordani in queste parole: « A Carlo Botta noi dobbiamo quanto a niun altro ingegno dovere si possa; poichè ci ha ricuperata la riputazione, della quale io stimo che sopra qualunque altra moderna gente fummo legittimi possessori di ben ordinare e comporre una storia..... Il Botta per me (come ch'io mi sia minima parte del vulgo) sarà sempre uno dei più benemeriti ed illustri Italiani: io se potessi vorrei andare a Pa-

rigi per vederlo; come quel Gaditano venne dall'ultima Europa a Roma per vedere Livio, nè altro volle in Roma vedere. »

Quello che forse molti ignorano si è l'amore grandissimo che Botta nutrì mai sempre per la musica, ne' cui secreti era molto versato. Nella sua giovinezza suonava con molta maestria di flauto. A ventitrè anni (3 dicembre 1789), accolto nel collegio dei dottori della regia Università di Torino, in una delle tesi di aggregazione trattò latinamente di musica, proponendola come efficace rimedio a guarire certe malattie. Più tardi dettò una dissertazione in lingua francese intitolata: *Della natura dei toni e dei suoni,* in cui penetrando nell'intima natura dell'arte musicale, ne scopre con acutezza di filosofo i reconditi principii, e ne dimostra la verità con una moltiplice serie di fatti e di applicazioni.

E tanto era l'amore ch'ei portava a quest'arte divina, che, desideroso di vederne diffuso il culto e lo studio, essendo membro dell'amministrazione centrale del Piemonte, promosse presso il generale Jourdan la fondazione di una scuola di musica in Torino, che, decretata dal primo Console, fu poscia con grande pubblico vantaggio attuata.

Questi scritti sulla musica, con altri politici e letterarii, dell'insigne storico, a pochissimi noti, ci parve bene raccogliere ed offrire agli Italiani, affinchè fosse meglio conosciuto in ogni sua parte quel nobilissimo ingegno, che seppe in bel modo congiungere lo studio della medicina, della botanica e della musica a quello della politica e della storia; nella quale fu salutato sommo dall'antico e nuovo mondo.

CARLO DIONISOTTI.

MEMORIE E PENSIERI

SULLA

MUSICA

DELL' EFFICACIA DELLA MUSICA

NELLA CURA DI ALCUNE MALATTIE (1)

Molti e veramente meravigliosi sono gli effetti della Musica nella cura di alcune infermità del corpo e dell'animo.
Bozzio. — *Proemio int. alla Musica.*

— I —

Innumerevoli sono le cause delle infermità onde possono essere afflitti i mortali; ed innumerevoli e di diversa specie ne sono pure i rimedii. E siccome di molti mali che potremmo sfuggire, le nostre sregolatezze son causa; così, non so per qual triste fato, avviene che molti medicamenti dotati di benefica virtù sanatrice sono da noi trascurati. Ed invero assai più efficace di quello che volgarmente non sia riescirebbe la Medicina, ove alcuni utilissimi rimedii non fossero negletti. Questo dee specialmente dirsi di que' sussidi che l' animo infermo, e conseguentemente anche il corpo, gioverebbero a sollevare; poichè se i medici a ristabilire l' egra sanità moltissimi e forse troppi farmachi somministrano al corpo, di quelli assai più eccellenti che giovano all' animo non tengono quasi conto veruno. Nè io credo,

(1) È la terza delle tesi difesa dal Botta il 3 Dicembre del 1787 per essere aggregato al Collegio di Medicina della R. Università di Torino. La traduzione dall'originale latino è del chiarissimo Prof. Pier Felice Balduzzi.

che la natura sia stata così nemica ed infesta all'umana schiatta, che, mentre ha sì largamente provveduto ai mali corporei, non abbia eziandio procurato rimedii alle afflizioni dell'animo. Fra questi rimedii non tiene l'ultimo luogo la Musica, della quale giovaronsi in ogni tempo a concitare o a moderare i moti dell'animo, e ad alleviarne le angosce; ad ingentilire i costumi dei popoli, e ad accenderli della sacra fiamma della virtù. (1). Per questo aveanla in sommo onore gli antichi, e diceanla celeste e divina e que' che la professavano erano tenuti in egual conto che i poeti ed i sapienti. Approvaronla i legislatori Licurgo, Numa, (2) e Confucio; (3) Platone (4) ed Aristotele (5) vollero che fosse appresa dai giovani; e, dopo la morte di Socrate, Platone, nel cangiarsi della musica previde il mutarsi della republica (6). I Greci stimavano fosse riposta somma sapienza nel suono della cetra e nelle armonie del canto; (7) i Pitagorici a serenare le menti prima di prender riposo cantavano a suon di flauto le lodi e le virtù degli uomini illustri; (8) nella musica istruivansi sommi capitani e sapientissimi personaggi, quali furono Pindaro, Platone, Pitagora, Ercole, Chirone, (1) Achille, Socrate, (2) Epaminonda, (3) Lucio Silla, (4) Catone il censore, (5) Caio Caligola, Nerone, Gregorio Magno, e Gerolamo Fracastoro; (6)

(1) Non havvi cosa tanto connaturale alle nostre menti quanto l'armonie de' suoni e del canto, onde siamo eccitati ed infiammati o raddolciti e mitigati, e resi or lieti ed or tristi. — Cic. lib. III. *dell' Oratore.*

(2) Cic. luogo citato. — Quintiliano Istit. Oratorie, lib. I, cap. X.

(3) Hist. de la Musique et de ses effets. Tom. I. chap. VIII.

(4) Delle leggi Dial. VII.

(5) VIII della Rep.

(6) Cic. delle leggi lib. II.

(7) Cic. nelle Tusculane lib. I.

(8) Cic. nelle Tusculane lib. IV. — Giamblico e Porfirio nella vita di Pitagora.

(1) Plutarco della Musica.

(2) Quintil. luogo citato. — Valerio Massimo lib. VIII, cap. VII.

(3) Cic. nelle Tusculane lib. I.

(4) Macrobio — Saturn. lib. III, cap. XIV.

(5) Plutarco — Vita di Catone.

(6) Lorenzo Beyerlink — Teatro della vita umana. Vol. V.

« So ben ch'era mestier da virtuosi
« La Musica una volta; e l'imparavano
« Tra gl'uomini i più grandi, e i più famosi.
« So, che Davidde, e Socrate cantavano,
« E che l'Arcade, il Greco, e lo Spartano
« D'altra scienza al par la celebravano.
« E Temistocle già l'Eroe sovrano
« Fu stimato assai men d'Epaminonda
« Per non saper cantar come il Tebano.
« So, che fu di miracoli feconda,
« E che sapea ritor l'anime a Lete
« Benchè fossero quasi in sulla sponda.
« So che di Creta discacciò Talete
« La peste colla musica, e Peone
« Guaria le malattie gravi, e segrete.
« So, ch'Asclepiade con un suo trombone
« I sordi medicava, e de' lunatici
« L'agitante furor sopia Damone.
« So, ch'Amfione agli uomini selvatici
« Colla lira insegnò l'umanità,
« E che un altro sanava i mali acquatici.

Sat. di Salv. Rosa. Sat. I.

infine non havvi, nè mai fuvvi gente sì barbara e selvaggia che della musica non prendesse diletto. I quali esempi ci sono certa prova dell'eccellenza e dell'efficacia di quest'arte.

— Pertanto parmi, anzi tutto, dover dire della virtù della Musica nell'eccitare gli animi umani e nel sedarne le violente passioni; poscia dell'efficacia degli affetti dell'animo sulle malattie; e finalmente di alcuni fenomeni assai maravigliosi che riguardano il nostro soggetto.

— II —

— I Greci annoverano cinque principali qualità (1) di suoni musicali; i quali tutti dotati di proprio carattere erano tristi o lieti, dolci od aspri; — il Dorico, grave, pieno di maestà qual si conveniva nelle feste religiose, più decoroso e temperato di tutti gli altri e assai lodato da Platone; — il Frigio, veemente, fiero, terribile, e possente in guerra; — il Lidio, riprovato da Platone come quello che illanguidiva, e piegava a mollezza gli animi; — il Ionio tranquillo e placido; — e l'Eolio ancor più grave del Dorico. (2) Con questi diversi suoni aveano ap-

(1) Gli antichi chiamavano aria musicale una certa combinazione di suoni, la quale non sembra esser altro, che il Diapson, ossia l'ottava con tutti i suoni intermedii che la riempiono. La quale combinazione di suoni variava nelle diverse armonie secondo la diversa posizione dei semitoni, avuto riguardo al principale, ovvero, come dicono, al suono *tonico*, e secondochè esso era più o meno grave od acuto gli altri suoni dell'ottava serbavano seco lui la stessa relazione.

(2) Vedi Cornelio Agrippa della vanità di tutte le scienze. — Cap. XVII. Athen. lib. XIV. Rousseau. dict. de Mus. art. Mode.

preso ad eccitare diversi affetti negli animi. Pitagora colla gravità de' suoni represse la sfrenata baldanza di un ebro giovinetto; (1) e di Timoteo leggesi, che, suonando alla Frigia, concitasse a furore Alessandro, e poscia lo tornasse in calma colle dolci armonie di Lidia. Lo stesso narrano di Enrico re di Danimarca, (2) e di Enrico terzo re di Francia. —

— III —

Ma per addurre tali esempi, che niuno possa rivocare in dubbio, egli è certo che Saulle affetto, come sembra, d'ipocondria tutto rasserenavasi quando Davide suonava la cetra (3); poichè *il vino e la musica allietano il cuore dell' uomo* (4). Gilimero re dei Vandali assediato sul monte Papua da Belisario, lo richiese di una cetra a sollievo delle sue miserie. (5) Gli operai intenti ai più gravi lavori, come i legnaiuoli, i tintori, i panattieri, ecc. alleviano con certi lor canti il peso della dura fatica. (6) E chi

(1) Boezio — luogo citato.

(2) Saxo grammat. hist. Dan. lib. XII. Albert. Cranzius Daniae lib. V., cap. III. Olans. Magnus lib. XV. hist. cap. XXVIII.

(3) Lib. I dei Re. cap. XVI.

(4) Ecclesias Cap. XL.

(5) Procopio de bello Vandalico lib. IV.

« Quella cetra ah pur tu sei,
« Che addolcì gli affanni miei,
« Che d'ogni alma a suo talento
« D'ogni cor la via s'aprì. *Metastasio.*

(6) « L'aspra fatica i zappatori alleviano
« Quando cantano al suon delle catene;

non sa che allo squillar delle trombe, e allo strepito dei tamburi gli animi dei soldati s'accendono dell'ardor della pugna, ed intrepidi affrontan la morte? I *Germani*, scrive egregiamente Tacito, *atterriscono o tremano secondo il romoreggiare dell' esercito; nè sembra accordo di voci ma di valore.* (1) *E che mai fanno*, scrive Quintiliano, *nelle nostre legioni i corni e le trombe? Quanto più fiero e veemente è il loro suono, tanto più rifulge in guerra il romano valore.* (2) Polibio ci narra, che i costumi dei Cinetesi, quantunque Arcadi, divennero così ferini da vincere

« E quei che il lento pin retro sospingono
« Curvi puntando a limacciose arene;
« E que' che al petto i tardi remi premono,
« Le braccia a tempo sul flutto battendo.
« Stanco alla verga e sovra un sasso adagiasi
« Colla piva il pastor l'agne molcendo.
« Canticchiando le ancelle i pensi adempiono,
« E fan giocondi inganni alla fatica.

Ovid. 4, trist. I.

(1) De moribus German. - Vedi Diod. Lic. Bibl. V. Hist. - Seneca lib. III *de ira* cap. IX. - Boezio luogo citato - Tacit. Annali lib. IV. - Val. Massimo lib. II. cap. VI. - Aulo Gellio Noct. Attic. Lib. I. cap II.

(2) Quintiliano luogo citato. - Virgilio nel sesto dell'Eneide così canta di Miseno Eolide:

« . . . Nessun di lui meglio valea
« I petti ad infiammar col fiero suono
« Della guerresca tromba; ed il suo canto
« Possente era a destar Marte e Bellona.
« . . . Mossesi Ullino
« Venne a Gaulo dinnanzi, e l' canto sciolse
« Infiammator de' generosi cori.

Ossian trad. di Cesarotti. Fingal. Cant. IV.

in crudeltà e scelleratezza tutti gli altri popoli della Grecia; e questo perchè trascurarono lo studio della Musica solita ad ingentilire gli animi loro, e della quale tanto dilettavansi le altre genti d'Arcadia. (1).

— IV —

Piacemi riferire alcun altro esempio di tempi a noi più vicini. È celebre presso gli Svizzeri l'aria del *Ranz-des Vaches*, che nessuno sotto pena di morte poteva suonare nei loro eserciti; come quella che destava negli uditori così vivo l'amore del luogo natio, che scioglievansi in dirotte lagrime, e disertavano dal campo, o morivano di consunzione. (2) Un eloquentissimo scrittore così scrive intorno al maraviglioso effetto d'un *Recitativo* cantato nel teatro d'Ancona l' anno 1714, e di cui fu testimonio un insigne musico e lo stesso filosofo Tartini. — *Al principio del terzo atto, e ad ogni rappresentazione un profondo silenzio di tutti gli spettatori annunziava l'avvicinarsi di quel terribile* RECITATIVO. *Si vedeano impallidire i volti; tutti sentiansi invasi da un secreto timore, e guardavansi l'un l'altro con una certa specie di spavento: poichè non erano nè lagrime, nè singhiozzi, ma un sentimento aspro e sdegnoso che turbava l'anima, stringeva il cuore, ed agghiacciava il sangue.* (3).

— Finalmente chiunque abbia animo temperato a gentilezza non solo gode alcun che della dolcezza di un armonioso concento, ma tutto si allieta e si

(1) Storie Lib. IV.

(2) G. Giacomo Rousseau op. cit. art. *Musique.*

(3) Rousseau op. cit. art. Recitatif.

rasserena, e sentesi innondato da un soavissimo piacere. Le quali cose tutte ci provano, come per mezzo della Musica, possiamo eccitare lo sdegno, ed il furore, il timore e la letizia, ed altri sentimenti dell'animo.

— V —

Ci rimane ora a dire come questo avvenga. Noi siamo così conformati da natura che veggendo alcuno agitato da qualche violenta passione, subito ci sentiamo commossi dallo stesso sentimento, e una secreta forza ci spinge ad imitare quanto scorgiamo succedere negli altri. Così le flebili voci degli infelici ridestano in noi sensi di pietà, di misericordia e di compassione; ci accendiamo di sdegno cogli irati, e ci rallegriamo co'lieti. Ed invero, come dice Cicerone (1) *ogni moto dell'animo ha da natura aspetto, suono, e gesto suo proprio; e le voci, il volto, e tutta la persona dell'uomo, quasi corde sulla cetra, così rispondono, come sono scosse dai varii movimenti dell'animo.* Il dolore, l'ira, ed il furore, al pari del gaudio e dell'allegrezza, s'hanno lor voce particolare. Di qui avviene, che nel discorso mutiamo tono di voce secondo i diversi argomenti di cui parliamo, e i diversi sentimenti dell'animo onde siamo commossi. Il che si può osservare in tutti gli uomini, ma specialmente in quelli che sono forniti di organi molto sensibili. La Musica poi che dicono *imitativa* può esprimere ed imitare i lagni del dolore, i sospiri dell'angoscia, i gemiti dell'affanno, lo strepito dell'ira, i fremiti del furore, e l'esultanza della gioia, adoperando i varii suoni, — canoro o roco, dolce od

(1) Dell'Oratore Lib. III.

aspro, grave od acuto, flessibile o duro, debole o forte; — temperando o concitando opportunamente ciascuno di essi suoni; e finalmente con savia ed acconcia disposizione ordinandoli secondo le leggi *del Ritmo e della Modulazione* onde significare le diverse voci ed i diversi affetti dell'animo; il che dicesi *Melodia.* In tal guisa la Musica ci rappresenta la figura e l'imagine di persona addolorata, o furente, o lieta, ed eccita nell'animo dell'uditore gli stessi sentimenti che vi desterebbe la viva e reale presenza di chi prende ad imitare. Bellissime parole scrive Aristotele a questo riguardo: — *Nelle armonie dei suoni e del canto sono specialmente espresse le imagini dell' ira e della dolcezza, della fortezza e della temperanza e dei loro abiti contrarii, non che di tutte le altre qualità morali. E che sia veramente così, i fatti ce lo provano; poichè all'udire tali suoni e canti gli animi nostri si mutano e si conturbano; segno evidente che imitano e ritraggono gli umani costumi* (1) — Inoltre la Musica rappresentando alla mente deserti ed inospiti luoghi, orrende carceri, cadute d'acque, e mute solitudini di selve, così la commuove, come se veramente avesse innanzi la realtà dell' oggetto. Infine le arie musicali possono ridestare nell'uomo alcune idee, alla cui ricordanza l'animo tutto si senta commosso. Così avveniva agli Svizzeri, che all'udire la canzone del loro paese struggeansi di patrio amore; come quelli che rammentando la patria lontana, i soavi piaceri della giovinezza e la prisca foggia del vivere ed accorgendosi d'aver perduto tutti quei beni, ne provavano immenso dolore.

(1) Della republica Lib. VIII Cap. V.

— VI —

Rammenterò io forse qual abbiano efficacia i moti dell'animo nel produrre, aggravare, o lenire le infermità; mentre non v'ha alcuno che ignori, come una troppo viva e subitanea commozione possa esser causa di morte anche ad un sano? Chi non sa quanto giovi la serenità dell'animo a guarire dalle malattie? Chi non conosce di quanto danno sieno il timore e la tristezza? E quanto più facilmente sieno vittime dei morbi epidemici e delle pestilenze coloro che temono d'esserne assaliti? — E veramente i moti dell'animo rialzano od abbattono la forza dei nervi, il fonte della vita, dal cui vigore dipendono l'azione benefica dei rimedi, ed i salutari conati della natura. Presso tutti gli scrittori, e specialmente nelle opere dell'illustre Davide Gubbio (1) leggonsi frequenti esempi dei vantaggi o dei danni recati a persone sane od inferme dalle vive commozioni dell'animo. Se adunque i moti dell'animo esercitano una non lieve influenza sulle malattie e se molto può la Musica sopra di essi, egli è pur forza confessare che essa giovi eziandio nella cura di alcune infermità. Non io vo' riferire quanto si legge del Tebano Ismenio che vogliono guarisse colla musica i dolori di coscia, ed altre infermità; nè quanto si narra di Terpandro e di Arione da Metana i quali dicesi liberassero da molte malattie i Lesbii ed i Ionii; nè quanto gli storici ci tramandarono intorno a Zenocrate, a Teofrasto, e a Talete da Creta, dei quali, i primi due vogliono che per mezzo de' suoni guarissero dalla pazzia e dal morso delle vipere, e l'ultimo salvasse

(1) De reg. mentis serm. II.

gli Spartani dal furore di una crudele pestilenza. (1) Havvi esempio di violentissima febbre accompagnata da delirio e fugata al suono della musica; (2) ed altri pur ve ne sono ancor più maravigliosi. (3) Ma la Musica giova specialmente a coloro, che soffrono di mal di nervi, ai melanconici, (4) ed agli ipocondriaci; sì perchè coll'attenzione che richiede, distoglie i loro animi dai tristi pensieri in cui sono per lo più immersi; ed anche perchè soavemente li alletta, e li riempie di una dolce letizia. E nella stessa guisa che può guarire ed alleviare i mali, così può antivenirli. Certo cavaliere Guascone all'udir il suono della cetra subito sentiasi spinto da una irresistibile necessità di pisciare. (5) Un chiarissimo personaggio (6) conobbe una femmina, la quale ogni qualvolta le avveniva di udire musicali concenti, contro sua voglia rompea in risa convulsive. Ora se la Musica può destare le convulsioni, forsechè non potrà eziandio sedarle? Vero è non pertanto che a ciò richiedesi una speciale disposizione di nervi nell'uditore; e generalmente vuolsi ritenere, che la Musica può solamente sugli animi molto sensibili e delicati: per cui non a tutti, ma solo ad alcuni fia di

(1) Plutarco della Musica. — Boezio luogo citato — Cornelio Agrippa de occult. Philosoph. lib II, cap. XXIV Martiani Capellae lib. IX.

(2) Mém. de l'Acad. de scien. 1708. Entretiens physiques du P. Regnault.

(3) Mém. de l'Acad. des scien. 1707. — Regnault loc. cit.

(4) Nuovo metodo per guarire la melanconia per mezzo della Musica, di M. I. Buchoz.

(5) Scaligero esercit. 344.

(6) G. G. Rousseau. op. cit. art. Musique.

giovamento; sorte questa che è pur comune a tutti gli altri rimedi.

— VII —

— Ella è così divulgata e nota a tutti la storia della Tarantola che merita d'essere in modo speciale esaminata. La Tarantola (1) è un ragno della grossezza d' una ghianda ed anche più; la parte anteriore consta di capo e di petto, la posteriore del solo ventre; e queste parti sono fra loro congiunte per mezzo di un picciol nodo. Il capo ed il petto sono coperti di un guscio duro e squamoso. Dalla bocca le escono due punte simili a forbice uncinata, di cui servesi a ghermire la preda. Al disopra di esse sorgono due corna od asticciuole. È fornita di otto occhi lucidi ed ardenti; quattro dei quali posti nel mezzo della fronte formano un quadrato imperfetto; e gli altri disposti orizzontalmente ne coprono l' estremo margine. Ha due braccia articolate, che finiscono a guisa d'ami. Reggesi sopra otto gambe munite di unghie adunche. Il ventre ha ovale. L'animaluccio è peloso; ha il capo color di cenere; nerissimi il petto, il ventre, ed il primo nodo delle gambe. Il nero del ventre è cinto d'una bionda striscia. La parte superiore delle gambe è d'un colore scuro: l'inferiore d' un grigio misto a un po' di nero. Tuttavia, secondo Baglivi, varia il colore nelle varie specie di Tarantole: Scavasi sotterra una buca angusta e poco profonda; s'appiatta in sull' entrata, finchè ghermito con incredibile velocità un qualche in-

(1) La Tarantola è nera al disotto, ed ha i piedi varieggiati di nere macchie. Lim. sist. nat. pag. 2039, 39. — Fabr. sist. Entomol. pag. 438, 34.

setto lo tira dentro, e se lo divora. Tal fiata vaga pei campi in cerca di preda. Secondo il costume dei ragni, le Tarantole congiungonsi nel mese di luglio. La femmina si sgrava di molte uova somiglianti ai grani del papavero bianco; le ripone nella parte posteriore del suo corpo, e sempre le porta seco. Giunto il tempo opportuno la madre rompe le uova, e mette alla luce i figli. Le Tarantole, quando s'incontrano, aspramente combattono fra di loro sino alla morte dell' una o dell'altra, o d'ambedue. Esse abitano specialmente nella Puglia vicino a Taranto; ma se ne trovano eziandio nell'agro Romano, nella Sicilia, nella Sardegna, nella Corsica, e nelle regioni meridionali della Francia. (1)

— VIII —

— Vuolsi che la sola Tarantola della Puglia sia velenosa; e che, innocua durante l'inverno, allora diventi formidabile, che, riscaldata dai raggi del sole, s' accende di nuove ire. (2). Dicono, che la parte morsa dalla Tarantola diventi d'un color livido, o biondo, o nero; e che, qualche tempo dopo la morsicatura, cominci a dolere e ad irrigidire; ed infine tutta la persona sia presa da grave tristezza, provi difficoltà di respiro, debole s' abbia il polso, le s' intenebri la vista ed esca del tutto fuor di mente. Al-

(1) Vedi Baglivi dell'Anatomia, del morso della Tarantola e de' suoi effetti. — Homberg. Mém. de l' Acad. des scien. 1707. M. de Marcorelle, journal de phys. 1781. — Hist. de la Societè Royale de Mèdecine 1784, 85. Elogio di Serao.

(2) Ovid. Metam. lib. II.

lora avvengono i più strani e maravigliosi fenomeni del mondo; poichè altri cercano asilo ne' sepolcri e ne' luoghi più solitarii, altri si stendono nella bara come se fossero morti; quale si va voltolando nel fango, e quale trova piacere nell'esser battuto. Raccontano perfino di vergini e donne onestissime che morse dal velenoso animale mostravano pubblicamente le più ascose parti del corpo. Alcuni odiano od amano ardentemente quel colore ond'era dipinta la Tarantola che li morse; altri sempre passeggiano, tripudiano, o ridono secondochè passeggiavano, tripudiavano o ridevano quando furono morsicati, nè mancano coloro che si reputano generali, imperatori, o Dei. Havvi chi afferma durare il male sinchè vive la Tarantola che ne fu causa; e che ogni anno, ad un tempo determinato, chi fu offeso se ne risente. A tanta sventura pensano che la sola Musica valga a por fine; e si debbano tentare varii musicali stromenti, e varie armonie di suoni, sino a che se ne sia trovata una che giovi, all'infermo. Allora lo si vede destarsi, e ballare a cadenza del suono sinchè tutto sia molle di sudore ed abbia acquistato l' intera guarigione. Aggiungasi che le stesse Tarantole prendono molto diletto dalla musica e menan lor danze secondo l'aria del suono che le alletta. (1)

(1) Vedi Baglivi luogo citato. Alexandri ab Alexandro dier. genial. lib II. cap. XVII. Scaligero exercit. 185. — Gioanni Battista Porta della magia naturale, lib. XX, cap. VII. Kircher Musurg. univers. lib. VII part. I, lib. IX, cap. V. et Magnetis lib. III. Schott. Magiae universae T. II. Cardani de subtil. lib IX. — Uliss. Aldrov. de insectis. — Matthioli lib. IX, cap. LVI. Jeron. Mercur. lib. II. cap. V. de morbis venen. Lister de araneis cap. VI. Lanzoni cap. de ven. LVII.

— IX —

Per ispiegare questi maravigliosi fenomeni, gli scrittori si divisero in varie opinioni. Baglivi pensa che la musica disciolga gli umori rappresi dal veleno della Tarantola: Kircher e Scott imaginarono che le corde dei musicali stromenti armonicamente tese scuotano con armoniche pulsasioni l' aria esterna ed interna della persona inferma; d'onde il violento agitarsi, la copia del sudore e la cacciata del veleno. Altri pensarono che i nervi del corpo infetti dal veleno della Tarantola si tendessero all'unissono di qualche musicale stromento, le cui oscillazioni sonore si comunicassero ai nervi di chi era stato morsicato. (1). Ma prima di spiegare un tal fenomeno, avrebbero prima dovuto accertarsi della sua verità; ed a questo proposito calzano molto bene alcune parole che un celebre letterato scrisse in una sua lettera intorno alla *Musica Francese*. (2)

— X —

— Coloro che niegano fede a questi straordinarii fenomeni osservano, che prima del secolo decimo quinto nè Plinio, nè Varrone nè alcun altro fecero menzione di un tal morbo e di un tal rimedio; e

(1) Geoffray mém. de l'Acad. des Scien. de la Phys. T. I. Mead expos. mechan. venen. Teutam. II de Tarant.

(2) Voi vi ricordate, o signore, della storia di quel fanciullo di Slesia, che era nato con un dente d'oro. Tutti i dottori d'Allemagna si stillarono il cervello in dotte dissertazioni per ispiegare come si potesse nascere con un dente d'oro; e l'ultima cosa a cui si pensò, fu quella di verificare il fatto; e si trovò che il dente non era punto d'oro. *G. G. Rousseau, lettera sulla musica francese.*

che Baglivi, seguito da molti e principale autore di questa favola, non fu mai a Taranto, nè vide la cosa co' suoi proprii occhi. D'altronde egli è certissimo, che a Roma ed a Napoli le Tarantole sono innocue; e pare del tutto improbabile che nella Puglia, regione che gode dello stesso clima o ben poco diverso, l'indole loro sia così diversa. Infine dalle evidentissime esperienze di Clarizio e di Serao (1) appare ormai fuor di dubbio, che la Tarantola è una innocente bestiuola; per cui alcuni posero in dubbio, (2) ed altri con ragione negarono quegli stupendi ed incredibili effetti che di lei si narrano. (3) Del resto nessuna maraviglia che fra le genti della Puglia dotate di mobilissimi nervi, alcuni morsi da codesto animale, che credono velenoso, sieno stati presi da convulsioni, da spasimi, e crudeli angosce; (4) e sieno guariti per mezzo della musica da essi riputata certissimo ed infallibile rimedio. Finalmente egli è pur certo, che i ciarlatani e gli spiantati per guadagnar danaro fingono siffatto morbo; (5) il che potè benissimo trarre in inganno coloro, che sono di troppo corrivi a prestar fede a quanto sa di straordinario e maraviglioso.

(1) Della Tarantola, ossia Falangio di Puglia. Lezioni accademiche di Francesco Serao ecc.

(2) Nollet. Lezioni di Fisica, vol. III. Marcarelle loc. cit.

(3) Serao luogo citato III. Borch. Iournal d'hist. nat. N. X. 1787. Sturm. Trans phil. N. 83. Laurenti de Tarantula. Kaehler mém. de l'Acad. de Stokolma 1758. Valmont de Bomare diction. univers. d' hist. natur. 3. edit. T. I.

(4) Vedi Serao luogo citato — Amoureux fils. Notice des insectes de la France réputés vénimeux.

(5) Serao luogo citato. — Elementi di storia naturale di N. G. Lesche trad. dal Tedesco da Ermenegildo Pini par. I. vol. II.

MEMORIA

SULLA NATURA DEI TONI E DEI SUONI (1).

Sovente si agitò la questione per sapere, se i suoni della solfa abbiano ciascuno un carattere particolare, mercè cui un orecchio esercitato possa facilmente riconoscerli e distinguerli da ogni altro. Parecchi autori decisero questa questione in modo affermativo; anzi procedendo più oltre, hanno creduto di trovare dei rapporti fra la natura di ciascun suono, e certe qualità di cui alcuni esseri naturali sono dotati.

Il cittadino Lefebure è fra questi; ed è la sua opinione che diede luogo alla memoria, che io ora ho l'onore di sottoporre all'Accademia.

Il cittadino Lefebure attribuisce a ciascun suono un carattere distintivo, che cerca di esprimere per mezzo di analogie desunte dai differenti colori. Così egli paragona l'*ut* al turchino, il *mi* al rosso ed il *sol* al giallo. L' ut, egli dice, *è la nota di riposo, carattere proprio del color turchino*; *il* mi *manifesta*

(1) Questa memoria, che ora si pubblica tradotta per la prima volta, coll' aggiunta di alcune note di schiarimento, fu scritta da Botta in lingua francese e trovasi inserta nel vol. 12 delle *Memoires de l'Académie des sciences, littèrature et beaux-arts de* Turin *pour les années X et XI.*, pag. 191 a 214; fu dessa letta in seduta del 29 piovoso an. 6 (17 febbraio 1801).

un espressione d'energia ardente simile al rosso che agita la vista; *infine il* SOL *presenta una sublime dolcezza significata dal colore giallo*, che, egli dice, *dolcemente attrae la vista.* (Vedi il N.° 22 della decade filosofica dell'anno 10).

Lo stesso autore non contento d'aver stabilita una singolare analogia fra i suoni della solfa ed i colori del prisma, crede di trovarne un' altra non meno sensibile nelle differenti figure dei solidi. Così l'*ut*, secondo lui, rassomiglia ad un cubo, il *mi* al tetraedro ed il *sol* allo sferoide.

Agli altri suoni della solfa poi, egli attribuisce loro direttamente un' espressione particolare che si rapporta a certe affezioni dell'anima. Così il *re* ha, secondo lui, un carattere selvaggio, il *fa* un carattere di languidezza, il *la* un carattere di pazzia, e il *si* un carattere di ferocia.

Da questo carattere essenzialmente distintivo che il cittadino LEFEBURE attribuisce a ciascuna nota della scala, pretende egli che nascano tutte le bellezze della melodia, e tutta l'energia dell' espressione musicale.

Altri autori per contro hanno assicurato, che queste pretese analogie fra i suoni della solfa e le differenti qualità degli esseri fisici della natura o certe affezioni dell'anima erano affatto chimeriche; e che vi ha così poca differenza fra un suono ed un altro considerati separatamente, che è impossibile distinguerli, e che si può essere facilmente ingannato, prendendo l'uno per l'altro.

Io ho voluto esaminare le opinioni di questi diversi autori, confrontando ciò che la mia propria esperienza mi insegnò su questo soggetto, coi risultamenti delle esperienze fatte in presenza di abili musici dotati di orecchio finissimo ed esercitatissimo.

Considerando il mio soggetto sotto un aspetto più generale, esaminerò:

1.° Se i toni della musica abbiano ciascuno un carattere particolare, ed essenzialmente distintivo, mercè il quale un orecchio giusto e ben esercitato possa facilmente riconoscerli.

2.° Se i suoni della solfa presi ciascuno isolatamente, abbiano anch'essi questo carattere univoco, che li faccia distinguere da ogni altro.

3.° Nel caso in cui tanto i primi che i secondi abbiano veramente questo carattere distintivo di cui teniamo discorso, enuncierò la mia opinione sulla causa, a cui lo si potrebbe attribuire con un certo grado di probabilità.

È certo che un orecchio per poco che sia esercitato può facilmente a prima giunta distinguere i toni maggiori dai toni minori. Si attribuisce generalmente ai primi un carattere di grandezza, d'agevolezza, ed anche un non so che di brillante che li rende proprii ad esprimere le passioni grandi e generose, le azioni splendide, le marcie militari, ed altri simili effetti di grand' orchestra. Si attribuisce ai secondi un' espressione di languore e di tristezza propria ad esprimere passioni affatto contrarie.

La differenza d'effetto fra i toni maggiori e i toni minori è così grande, che essa si fa riconoscere anche fra quelli che producono gli stessi accidenti alla chiave (1). Così, per esempio, vi esi-

(1) Per *accidenti* in musica, s'intendono quei segni che riscontransi casualmente in un aria: tali sono i bemolli, i diesi e i bequadri.

Chiave dicesi nella terminologia musicale un certo segno che serve a far conoscere l'intonazione delle note rispetto alla loro posizione.

ste una differenza infinitamente sensibile fra il tono del *mi* bemolle maggiore e quello dell' *ut* minore; fra l'*ut* naturale e il *la* minore, sebbene i due primi portino entrambi in egual modo tre bemolli alla chiave, e i due ultimi non ne portino alcuno.

Ciò è sì vero, che nelle varie nazioni scorgesi un gusto affatto diverso pei toni maggiori o minori. (1) Gli Italiani amano meglio i primi, i Francesi i secondi. Nella musica Italiana, su cento pezzi, voi non ne troverete che dieci scritti in modo minore; mentre ne troverete cinquanta nella musica francese. L'espressione tutta semplice, il carattere aperto e facile dei toni maggiori, conviene moltissimo al canto naturale della musica italiana. Il carattere ristretto e quasi forzato dei toni minori, si presta meglio al canto manierato della musica francese. Quasi tutte le romanze francesi, queste piccole scintille musicali, sono scritte in tono minore. In Francia difficilmente si trova espressione in un pezzo di musica, se non è scritto in tono minore. Percorrendo i villaggi di codesto paese, voi sentirete ad ogni passo cantar in questo modo; non troverete una sola canzone villereccia, in Italia che non sia in tono maggiore

In questa differenza fra i due modi della musica moderna, noi non possiamo ancora trovar nulla di straordinario. Perciosiachè, in primo luogo, la differenza della terza maggiore o minore deve necessariamente dare una fisionomia tutta diversa agli uni ed agli altri. L'accordo fondamentale si trova gran-

(1) Si chiama *modo maggiore* quello in cui la terza al disopra della tonica è maggiore e *modo minore* quello in cui la terza al dissopra della tonica è minore.

demente alterato e i rapporti della nota tonica (1) colla mediante e la dominante (2) sono intieramente cambiati.

In secondo luogo, l'andamento dell'armonia è così differente nei due modi, che sarebbe impossibile di non riconoscerli. Imperciocchè, il modo minore non essendo naturale, l'orecchio non potrebbe soffermarvisi troppo lungamente, ed è forzato di procurargli una specie di riposo e di sollievo nel passaggio frequente sulle note in modo maggiore. Così, per esempio, componendo in tono minore, si deve frequentemente far sentire l'accordo della dominante, tanto sulla seconda nota del tono, che sulla dominante stessa, e sulla nota sensibile (3); accordo che è sempre in modo maggiore. Questo stesso modo maggiore deve anche essere impiegato sulla sesta, allorchè si modula discendendo sulla dominante.

Al contrario, l'armonia è molto più semplice in una modulazione in modo maggiore, evitandosi i passaggi (4) ruvidi e violenti del modo minore.

Ciò che per avventura potrebbe avere qualche cosa di straordinario si è che vi esiste una notevole differenza fra i diversi toni dello stesso modo. Perciocchè essendo tutti questi toni composti degli

(1) Chiamasi *nota tonica*, la nota principale o fondamentale d'un tono o d'un modo.

(2) *Mediante* si chiama la terza nota sopra la tonica o principale; *dominante* dicesi la nota che è la quinta sopra la nota tonica

(3) Chiamasi *sensibile* la nota che fa un mezzo tuono al dissotto della tonica.

(4) Si chiama *passaggio* il trillo di voce che si fa passando da una nota all'altra.

stessi intervalli, ed i suoni che compongono l'accordo fondamentale, e gli accordi accessori avendo fra loro gli stessi rapporti, sembra che essi tutti dovrebbero dare lo stesso risultato.

Stanno ovunque terze maggiori o minori, quinte o quarte poste dalle stesse parti. Potrà dunque recare non lieve maraviglia, che da identiche cause ne possa risultare un effetto diverso, e che il tutto possa mutare, mentrechè gli elementi, di cui è composto, restano gli stessi.

Pur tuttavia egli è certo, che un musico abile può, a prima giunta, distinguere un tono da un altro e ciò su qualsiasi stromento. Sentendo suonare di lontano uno stromento qualunque, potrà assicurare, senza tema d'ingannarsi, che si è in tale o tal altro tono.

Questo è sì vero che ai differenti toni, tanto maggiori che minori, si assegnarono caratteri parrticolari. Il tono di *fa* maggiore, per esempio, è maestoso e grave; quello del *re* maggiore, è gaio e brillante; quello del *la* maggiore è, in un tempo stesso, delicato, tenero, e brillante; quello del *mi* maggiore è gaio e delicato, senza essere brillante. I musici lo chiamano il tono degli angeli. L'*ut* minore genera la tenerezza nell'anima; il *fa* minore va sino al lugubre e al dolore. Quegli che non sente intenerirsi, nell'ascoltare nelle nostre chiese e in circostanze di mestizia la musica composta ed eseguita da abili artisti in questi due ultimi toni, non è al certo dotato d'alcuna sensibilità.

Quante splendide vittorie non son dovute, anche a' nostri giorni, ad alcuni pezzi di musica guerresca composta in modo maggiore? Sarebbe sconveniente ed anche ridicolo e potrebbe fors' anco esser pericoloso, se la musica d'un esercito si facesse sentire a prima giunta in modo minore, al cominciar d'una battaglia. La tromba guerriera non può intonare con questo modo, che deve essere confinato nelle malanconiche stanze dei patimenti e del dolore.

Un brano di musica composto da abile artista in un determinato tono, perde tutta la sua espressione e la sua fisionomia trasportandolo in un altro tono. Questo cambiamento è tanto più sensibile, quanto più e' grande. la differenza di carattere fra il primitivo ed il nuovo tono.

Da questa differenza fra i caratteri dei toni, nasce una sorgente inesauribile di varietà e di bellezza nella musica. Gli uomini di genio hanno saputo trarne vantaggio, per isvegliare nell'animo degli uditori sentimenti diversi. Quantunque ciò non sia la sorgente principale ed unica degli effetti maravigliosi dei loro sublimi concetti, è tuttavia un mezzo accessorio che essi non neglessero, e serve mirabilmente per farli risaltare, e renderli più efficaci.

La stessa differenza sembra che ravvicini molto, quanto ai loro effetti, i toni della musica moderna ai modi così famosi dell'antica musica dei Greci. E sebbene non debbasi prestare intera fede alle storie, che questo popolo vivace e sensibile ci trasmise, riguardo agli effetti maravigliosi de' loro modi; pur tuttavia giudicandone dalla potenza che i toni moderni esercitano sulla nostra sensibilità, e dai loro differenti caratteri, non si può non credere che, sino ad un certo punto, non abbiano il carattere della verità.

Non solamente si può conoscere senza difficoltà

in qual tono si suona; ma si può anche, allorchè il tono è determinato, distinguere qual sia l'accordo che si fa sentire. I tre accordi principali della tonica, della dominante, e della sotto dominante sono facili a riconoscersi. L'accordo sensibile sovratutto si fa distinguere per un carattere molto brillante.

Si può dire lo stesso rispetto a certi accordi che sembrano più stranieri all'armonia del tono, su cui si modula, i quali hanno in realtà dei rapporti più ricercati e più lontani. Tali sono gli accordi del sesto superfluo e del settimo diminuito. Contuttociò il primo è molto più riconoscibile del secondo, poichè, siccome egli ha un rapporto determinato col tonico, almeno secondo il sistema di Tartini, che non può risolversi che in un solo modo, il suo carattere è più distinto. Mentre l'altro, non avendo, propriamente parlando, nota fondamentale, si trova quasi senza legami e, potendo risolversi in più modi, non può avere una fisonomia così distinta, e non si sa, per così dire, nè dove vada, nè d'onde venga.

I principii per noi esposti sono sì veri, che un musico esercitato riconosce tosto in una sala di spettacolo il tono, su cui un orchestra suoni, e siccome la composizione passa soventissimo da un tono ad un altro, e quasi ad ogni istante da un accordo ad un altro accordo, egli può indicarvi la successione sovente rapidissima di questi toni, e di questi accordi, nominandoli senza la menoma esitazione li uni dopo gli altri, a misura che l'orchestra li fa intendere.

Certo, che richiedonsi orecchi accostumati per cogliere tutte le piccole gradazioni dell'armonia, ed una certa attenzione per distinguere col mezzo testè indicato tutti i suoni, e sopratutto gli accordi di

mano in mano che si presentano. Ma vi sono certe transizioni e certi accordi, che un' esperienza comune può facilmente riconoscere in una grande orchestra. Tali sono i passaggi d'un tono maggiore ad un tono minore; da un tono maggiore ad un altro tono maggiore un po' lontano, o da un tono minore ad un altro tono minore egualmente lontano, come si pratica qualche volta nei pezzi un po' studiati. Gli accordi del sesto superfluo e del settimo diminuito colpiscono sì forte l'orecchio per le loro singolarità, che un ascoltante, per poco che sia istruito, tosto li riconosce e lo spettatore, quantunque affatto digiuno di musica, ne resta esso stesso sorpreso. Queste transizioni straordinarie, questi accordi ricercati sono in uso specialmente nei recitativi obbligati, allorchè nelle grandi situazioni conviene esprimere con tutto il fragore dell'orchestra, tutte le verità dell'imitazione, e lo slancio delle più sublimi passioni, da cui gli eroi possono essere agitati.

Dopo aver dimostrato col lume dell' esperienza, che i toni e gli accordi, da cui questi sono composti, hanno ciascuno un carattere particolare che li distingue, per cui mezzo ognuno ha la facoltà di produrre sull' organo dell' udito una sensazione particolare, *sui generis*, passeremo ora ad esaminare, se ciascun suono della solfa, preso isolatamente, a senza essere accompagnato da alcun altro, abbia anch' esso questa identità di carattere e di fisonomia che lo faccia distinguere da ogni altro.

Quanto più è semplice una sensazione, tanto meno presenta termini di confronto per riconoscerla. Da questo principio si può stabilire, che i caratteri distintivi dei suoni devono essere meno pronunciati che quelli dei toni; e che quindi vi deve es-

sere maggior difficoltà per comprenderli. Infatti si trovano molti musici che sono in grado di dirvi con verità ed incontanente, qual è il tono di un pezzo di musica che loro si fa sentire; ma bisogna avere un orecchio finissimo e molto pratico per poter fare la stessa distinzione rispetto ai suoni isolati. Ed un gran numero di musici, anco dei più distinti, i quali non conoscono questa perfezione dell' arte, o per lo meno non la possedono che per i suoni tratti da un dato stromento che loro sia famigliare, non l'hanno egualmente per quelli tratti da altri stromenti, o dal canto, o finalmente dagli stromenti monotoni, come le campane.

Avvi in vero una gran differenza quanto alla maggiore o minore facilità di riconoscere i suoni di cui parliamo.

I suoni più facili a distinguersi sono quelli tratti dagli stromenti a corde, delle quali siamo costretti di cambiare la lunghezza per mezzo di diversi meccanismi onde ottenere i suoni differenti più o meno elevati. Questi stromenti sono ad esempio, il violino, e quelli che gli rassomigliano.

Si devono comprendere nella stessa classe i suoni tratti dagli stromenti a fiato, ne'quali il meccanismo consiste nel chiudere od aprire diversi buchi, od alterare i rapporti delle loro rispettive distanze. Tali sono i suoni tratti dal clarino, dall' oboé, dal flauto, ecc. ecc.

Dopo questi suoni devonsi annoverare quelli tratti da stromenti a suono fisso, ne'quali la lunghezza delle corde non varia. Tali sono i suoni del clavicembalo, dell'arpa, ecc.; questi si riconoscono più difficilmente de' primi.

Infine i più difficili a determinarsi sono i suoni

della voce cantante, delle trombe, dei corni da caccia, delle campane, ecc.

Io mi sono più volte accertato che un abile ed esercitato musico può facilmente e tosto riconoscere qualsiasi suono.

Condotto un musico (1) in una stanza io feci collocare un *piano* in una lontana camera dello stesso appartamento. Toccai sul *piano* la nota *ut*. Egli rispose immantinenti *ut*. Feci sentire egualmente altre note molto lontane dall' *ut*, le quali non hanno alcun rapporto con esso; egli le indovinò tutte colla stessa facilità e la stessa precisione.

Volli far sentire in pari tempo più note che non hanno fra loro alcun rapporto, e che formano insieme orribili dissonanze. Toccai in una volta *re* e *ut*. Egli rispose immantinenti *re* e *ut*. Successivamente toccai *sol* e *ut* diesis. Egli rispose colla stessa sicurezza, e senza la menoma esitazione *sol* e *ut* diesis. (2).

Posi a caso la mano sulla tastiera e gli feci sentire dieci a dodici suoni in una volta formanti insieme una cacofonia insopportabile. Egli li nominò tutti l'uno dopo l'altro con una precisione sorprendente.

(1) Probabilmente Bonifacio Asioli da Coreggio, che morì Censore del Conservatorio di Milano, autore di una eccellente grammatica elementare di musica.

Nella casa di questo eccellente artista, allorchè abitava in Torino, conveniva spesso Botta che si dilettava di flauto con altri amici per suonare. Di Asioli leggesi onorata menzione nel lib. 50 (v. 12 pag. 253 ediz. di Capolago) della Storia di Botta in continuazione del Guicciardini.

(2) Chiamasi *diesis* l'accrescimento di voce alla nota musicale per semitono o mezza voce.

sere maggior difficoltà per comprenderli. Infatti si trovano molti musici che sono in grado di dirvi con verità ed incontanente, qual è il tono di un pezzo di musica che loro si fa sentire; ma bisogna avere un orecchio finissimo e molto pratico per poter fare la stessa distinzione rispetto ai suoni isolati. Ed un gran numero di musici, anco dei più distinti, i quali non conoscono questa perfezione dell' arte, o per lo meno non la possedono che per i suoni tratti da un dato stromento che loro sia famigliare, non l'hanno egualmente per quelli tratti da altri stromenti, o dal canto, o finalmente dagli stromenti monotoni, come le campane.

Avvi in vero una gran differenza quanto alla maggiore o minore facilità di riconoscere i suoni di cui parliamo.

I suoni più facili a distinguersi sono quelli tratti dagli stromenti a corde, delle quali siamo costretti di cambiare la lunghezza per mezzo di diversi meccanismi onde ottenere i suoni differenti più o meno elevati. Questi stromenti sono ad esempio, il violino, e quelli che gli rassomigliano.

Si devono comprendere nella stessa classe i suoni tratti dagli stromenti a fiato, ne'quali il meccanismo consiste nel chiudere od aprire diversi buchi, od alterare i rapporti delle loro rispettive distanze. Tali sono i suoni tratti dal clarino, dall' oboé, dal flauto, ecc. ecc.

Dopo questi suoni devonsi annoverare quelli tratti da stromenti a suono fisso, ne'quali la lunghezza delle corde non varia. Tali sono i suoni del clavicembalo, dell'arpa, ecc.; questi si riconoscono più difficilmente de' primi.

Infine i più difficili a determinarsi sono i suoni

della voce cantante, delle trombe, dei corni da caccia, delle campane, ecc.

Io mi sono più volte accertato che un abile ed esercitato musico può facilmente e tosto riconoscere qualsiasi suono.

Condotto un musico (1) in una stanza io feci collocare un *piano* in una lontana camera dello stesso appartamento. Toccai sul *piano* la nota *ut*. Egli rispose immantinenti *ut*. Feci sentire egualmente altre note molto lontane dall' *ut*, le quali non hanno alcun rapporto con esso; egli le indovinò tutte colla stessa facilità e la stessa precisione.

Volli far sentire in pari tempo più note che non hanno fra loro alcun rapporto, e che formano insieme orribili dissonanze. Toccai in una volta *re* e *ut*. Egli rispose immantinenti *re* e *ut*. Successivamente toccai *sol* e *ut* diesis. Egli rispose colla stessa sicurezza, e senza la menoma esitazione *sol* e *ut* diesis. (2).

Posi a caso la mano sulla tastiera e gli feci sentire dieci a dodici suoni in una volta formanti insieme una cacofonia insopportabile. Egli li nominò tutti l'uno dopo l'altro con una precisione sorprendente.

(1) Probabilmente Bonifacio Asioli da Coreggio, che morì Censore del Conservatorio di Milano, autore di una eccellente grammatica elementare di musica.

Nella casa di questo eccellente artista, allorchè abitava in Torino, conveniva spesso Botta che si dilettava di flauto con altri amici per suonare. Di Asioli leggesi onorata menzione nel lib. 50 (v. 12 pag. 253 ediz. di Capolago) della Storia di Botta in continuazione del Guicciardini.

(2) Chiamasi *diesis* l'accrescimento di voce alla nota musicale per semitono o mezza voce.

Feci scorrere le due mani sulla stessa tastiera lasciando un intervallo di tre tasti fra loro; e feci in un punto sentire la stessa cacofonia. Egli nominò egualmente tutti questi suoni senza sbagliare d'un solo, ommettendo quelli i cui tasti non erano stati tocchi.

In seguito gli feci sentire un sol suono della mia voce e ciò bruscamente senza alcun preludio, nè alcuna preparazione. Mi rispose tosto: *é un* ut *della tale ottava.* Ci trasferimmo di subito nella camera del clavicembalo e riconoscemmo che aveva detta la verità.

Ripetei più volte queste esperienze con altre persone, ed ottenni sempre gli stessi risultamenti.

Lo stesso musico sapeva distinguere con una facilità ed una precisione sorprendenti il suono di qualsiasi campana, quantunque lontanissima, purchè il suo suono non fosse falso.

Questa facoltà di determinare i suoni si esercita in tutta l'estensione della tastiera dai più acuti ai più gravi. Si può anche oltrepassare questi limiti, ma non si va gran fatto al di là nella pratica.

È dunque accertato che tutti i suoni della solfa portano seco un carattere distintivo, per mezzo del quale essi hanno la facoltà di produrre sul nostro organo una sensazione particolare, che li fa distinguere da ogni altro.

Senz'altro aiuto che quello dell'orecchio, un musico abile ed esercitato può riconoscere e determinare da lungi, e senza il menomo sforzo tutti i suoni apprezzabili

Io mi sono servito qui della parola apprezzabile perchè avviene sovente che nell'estensione stessa della tastiera, di cui parliamo, si riscontrino dei

suoni falsi, di cui non si può trovare l'unissono *ut*, nè le armoniche. Si trovano sovente delle corde false negli strumenti a corde; de' suoni falsi negli strumenti a fiato, nei vetri, nelle campane, ecc. ecc. che non si saprebbero determinare. L'orecchio meglio esercitato non può riferirli ad alcun suono conosciuto; ed è impossibile metterli d'accordo con alcun altro. Questi suoni falsi sono probabilmente tali, perchè il corpo sonoro che li produce è materialmente composto in modo, che rende due o più suoni alla volta, ma così frammisti e confusi insieme, che è impossibile all'orecchio di separarli. Ed è ciò che li rende indeterminati.

Sebbene tutti i suoni della solfa possano essere, come dicemmo, facilmente distinti da un orecchio esercitato, non dirò tuttavia che essi portino il carattere di certi colori, o che rassomiglino a corpi figurati e determinati.

Io non oserò per certo di assicurare che l'*ut è* turchino, il *mi* rosso, e il *sol* giallo. Ancor meno ardirei dire che il primo è un cubo, il secondo un tetraedro, il terzo una sferoide; e che il *la* è disordinato, il *si* terribile. I suoni non sono meglio coloriti o figurati, di quello che siano amari o odoriferi. È impossibil stabilire dei punti di rassomiglianza fra sensazioni prodotte da sensi di diversa natura.

È vero che Newton, e dopo lui il sig. di Mairan. hanno creduto di riconoscere dei rapporti, ed una certa analogia fra i colori della luce, ed i suoni della solfa, che essi chiamano *toni*, a motivo che i sette colori nell' immagine colorata dal sole disteso e rifranto attraverso ad un prisma, (immagine che il primo chiamò *spettro*), nell'ordine in cui

essi giacciono sul prisma, occupano sensibilmente spazi proporzionati agli intervalli che lasciano fra loro le divisioni del monocordo per le otto note dell'ottava, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *re*. Così il violaceo esprime l'intervallo dal *re* al *mi*; l'indaco quello dal *mi* al *fa*; il turchino celeste quello dal *fa* al *sol* e così di seguito. Ma avvi gran differenza fra questo rapporto e l'idea bizzarra che l'*ut* è cubo, il *re* selvaggio, il *mi* rosso, e il *si* feroce.

Dopo aver dimostrato che i toni e i suoni hanno un carattere particolare, una fisionomia, per così dire, che li distingue, esamineremo quali sono le cause di questi differenti caratteri.

Suppongo un clavicembalo accordato su di un tono fisso determinato, che comunemente si chiama *corista*. Abbiamo visto che un orecchio esercitato riconosce senza difficoltà un tono qualunque, di cui gli si faccia sentire la modulazione. Io suppongo ora che si accordi lo stesso clavicembalo più basso d'un mezzo tono. Egli è evidente, che tutti i tonici cambiano, e che il tono d'*ut* naturale, ad esempio, diventa quello del *si* naturale, questo diventa *si* bemolle, e così degli altri. Tuttavia questi toni così alterati conservano i loro caratteri primitivi; e l'orecchio risponderà sempre quando gli si fa intendere l'*ut* abbassato d'un mezzo tono, *ut naturale* ed al *si naturale*, egualmente abbassato d'un mezzo tono *si naturale*, e così di seguito.

Ciò fa conoscere, che il loro carattere dipende da tutt'altra causa che da quella dell'elevazione dei toni nella scala. Imperciocchè essi sono sempre gli stessi, quantunque si alteri la loro elevazione.

Conviene attribuire la vera causa di questa tenacità di carattere, che segue i toni, nei differenti

gradi d'elevazione, alla differenza prodotta negl'intervalli di ciascuno dal temperamento. (1)

Si sa che sull'organo, sul clavicembalo, e su tutti gli strumenti a tastiera non vi ha, e non vi può essere intervallo giusto, salvo dell'ottava. La ragione sta in che su questi stromenti tre terze maggiori, o quattro terze minori dovendo fare un'ottava giusta, queste la sorpassano, e le altre non vi arrivano, Imperocchè il rapporto della terza maggiore essendo di $\frac{5}{4}$, tre di queste terze prese insieme sono rappresentate dalla frazione $\frac{125}{64}$, mentre il rapporto dell' ottava è di $\frac{128}{64}$. Ed il rapporto della terza minore essendo di $\frac{6}{5}$, quattro di queste terze prese insieme, sono rappresentate dalla frazione di $\frac{1296}{625}$, mentre il rapporto dell'ottava non è che di $\frac{1296}{648}$. Perciò è forza di accrescere le terze maggiori e di diminuire le minori, onde le ottave e tutti gli altri intervalli si corrispondano esattamente, e gli stessi tasti possano essere impiegati sotto i loro diversi rapporti. Quest'alterazione nelle terze ne produce necessariamente un'eguale nelle quinte. Sonvi regole stabilite, che tutti gli organisti ed i fabbricatori riconoscono, per mettere i loro strumenti d'accordo, nel modo che dicemmo.

Dietro questa dottrina, è chiaro che non vi sono negli strumenti a tastiera due toni, i di cui intervalli armonici abbiano subìto lo stesso grado d'al-

(1) *Il temperamento*, in musica, significa una leggera alterazione che si fa negli intervalli per renderli meno dissonanti.

terazione. Le loro terze e quinte sono necessariamente più o meno alterate; e come questi differenti gradi d'alterazione sono sempre gli stessi nello stesso tono, qualsiane d'altronde il grado di elevazione della tonica nel sistema generale, non è da stupire, che ciascun tono conservi sempre un carattere particolare, un modo d'essere *suis generis*, che lo segue in tutti i gradi della scala.

Tale è la vera origine dei caratteri dei toni negl'istrumenti della specie sovra indicata. Contuttociò conviene confessare che il semplice grado d'elevazione della tonica può bastare per farli riconoscere ad un orecchio esercitato, ogni volta che non si cambia questo grado, cioè a dire il corista. Ma l'alterazione prodotta dal temperamento negli intervalli armonici, dando a diversi toni una fisonomia più distinta, può aiutar molto l'orecchio in questo giudizio, e serve mirabilmente a farli distinguere in tutti i gradi di elevazione.

Negli stromenti in cui siamo obbligati di variare la lunghezza delle corde per trarre suoni differenti, come nel violino e simili il temperamento deve pure operare sino ad un certo punto; ed è quella una delle primarie cause, alle quali fa d' uopo attribuire i differenti caratteri dei toni, sui quali essi sono suonati. Nel violino ad esempio, in cui vi sono quattro corde vuote, ed in cui tutti i suoni formando ottava coi suoni resi da queste quattro corde, devono essere perfettamente giusti, gli altri intervalli consuonanti devono necessariamente subire delle alterazioni per accomodarvisi. È ciò che rende questo strumento più difficile ad essere ben suonato, richiedendosi un orecchio dei più delicati e giusti congiunto a lunga ed estesissima pratica.

Io suppongo che si suoni sul violino il tono del *si* bemolle. Dietro i rapporti numerici, che indicano il numero delle oscillazioni del corpo sonoro, e che si verificano in tutti i suoni della scala, la terza maggiore di questo *si* bemolle che è il *re*, non può essere lo stesso suono che il *re*, il quale serve di tonica al tono del *re*. Tuttavia sul violino questo *re*, terza maggiore del *si* bemolle, deve fare necessariamente. l' ottava giusta col *re*, che dà la terza corda dello stromento, e che è la tonica del tono di *re*. Ma come quest' ultimo *re* non può subire alterazione di sorta, a motivo che esso è reso da una corda vuota, bisogna necessariamente, o che la tonica *si* bemolle subisca un alterazione perchè possa fare la terza maggiore giusta con l'ottava del *re* della terza corda, oppure, ciò che vale lo stesso, la sesta minore colla stessa corda, ovvero che, la tonica *si* bemolle stando a suo luogo, la terza maggiore resti alterata.

Da quest' esempio è dimostrato che essendovi negli strumenti, di cui parliamo, dei suoni fissi resi dalle corde vuote e dei suoni variabili, che si rendono per mezzo dei diversi gradi d' accorciamento delle corde, vi deve essere pur una specie di temperamento che alteri più o meno questi ultimi suoni e gli intervalli che ne dipendono, e per conseguenza i toni.

Ciò è sì vero che i più abili musici che suonano il violino, per rendere meno sensibili queste alterazioni, evitano per quanto è lor dato di toccare le corde vuote, e ricavano i loro suoni per trasposizione.

Da questa specie di temperamento che ha luogo sopra gli stromenti a corde del genere del violino

ne deve risultare delle gradazioni di caratteri nei diversi toni; gradazioni, che devono essere le stesse, qualunque sia il corista, sul quale l'istrumento è accordato; e che un orecchio esercitato non deve avere difficoltà a comprendere in tutti i gradi d'elevazione.

Ma indipendentemente dalla causa che noi attribuiamo a queste differenze di caratteri nei toni, che li fa distinguere fra loro sul violino, havvene un altra di pari grado e fors'anco più potente la quale sta nella diversità del timbro de'suoni che si ricava da differenti corde, e sui differenti punti di queste stesse corde.

La diversa lunghezza delle corde d'un violino cambia non solo il loro suono dal grave all'acuto, ma ne altera pure sensibilmente il timbro rendendolo più o meno pieno, più o meno risuonante, aspro o dolce, sordo o sonoro, ruvido o delicato; così il suono che si trae dalla corda in tutta la sua lunghezza dal capotasto sino al ponticello, è più piano e più risuonante. Quando vi si posano le dita, diventa più dolce, più delicato, perchè la loro mollezza impedisce ed intercetta le vibrazioni della corda. Di mano in mano che la corda vibrante si raccorcia per la posizione del dito posto più alto verso il ponticello, i suoni diventano in proporzione meno splendidi; e quantunque non vi esista cotanta differenza nel timbro fra i suoni ricavati da una corda compressa dal dito in una posizione qualunque, e tra il suono d'una corda vuota, e quello della stessa corda intercetta dalla postura del dito, la differenza fra i primi non è meno sensibile.

Da queste differenze del timbro fra i suoni tratti da istrumenti a manico, è facile di riconoscere

da lungi e senza la menoma difficoltà i toni che ne risultano; e come queste differenze sono le stesse in tutti i gradi d'elevazione sui quali l'istrumento può essere accordato, si concepisce facilmente, perchè l'orecchio può riconoscerli, qualsiano essi questi gradi d'elevazione.

Un altra causa che può aiutare l'orecchio alla conoscenza dei toni, è il grado d'elevazione dalla tonica nella scala generale dei suoni. Ma quest'ultima causa può guidarlo soltanto in un grado d'elevazione e in un dato corista, a cui l'orecchio sia abituato. Rialzando od abbassando l'istromento, l'orecchio non potrebbe più riconoscerli, almeno con la stessa facilità, se le due precedenti cause non venissero in suo aiuto. Contuttociò se l'orecchio conoscesse il rapporto che vi ha fra il suono fisso, o corista, al quale è assuefatto, ed il corista sul quale l'istromento è accordato, potrebbe ancora per comparazione, e senza l'intervento dei due altri elementi, cioè del temperamento e del timbro, determinare i suoni ed i toni. Così io suppongo un istromento accordato più basso d'un tono del corista ordinario, e che si faccia intendere su questo istromento un *la*. L'orecchio assuefatto a questo corista dirà immediatamente *sol*. Ma se l'orecchio conosce il rapporto che esiste fra il corista e l'istrumento, dopo aver calcolato dirà *la*. L'idea del corista ordinario, è si fattamente impressa nell'orecchio dei grandi musici, che essi sono in grado, senz'altra guida che quella del loro organo, e senza alcuna altra nozione preliminare, di riportare all'idea di questo suono fisso tutti gli altri, e calcolare così con una facilità maravigliosa la differenza di cui noi parliamo.

Negl'istrumenti a fiato, tutti i suoni essendo presso a poco fissi, il temperamento non può avervi alcuna parte per guidare l'orecchio nella conoscenza dei suoni e dei toni. Non avvi che il loro timbro, e il loro grado d'elevazione che possano farli distinguere. Ma la differenza del suono ha qui grandissima parte. Imperciocchè in siffatti istrumenti il numero e la posizione dei buchi chiusi od aperti, produce una grandissima differenza nella natura de' suoni che se ne ricavano, differenza che i gran maestri mediante cura grandissma ed attenzione giungono a diminuire sino ad un certo punto, ma che non possono giammai far iscomparire intieramente. Sonvi dei suoni ruvidi e dei suoni delicati; ve ne sono dei sonori, e dei brillanti, dei sordi, degli aspri, dei dolci. Non è punto difficile distinguerli; e secondo il genere di modulazione che si fa intendere, si conosce immantinenti il tono in cui si suona.

Ci resta da esaminare il motivo per cui i suoni considerati isolatamente e indipendentemente dal loro timbro, possano ancora essere compresi e determinati dall' orecchio dietro il semplice grado di loro elevazione nella scala generale. Io non prenderò ad esempio per dilucidare la questione ciò che avviene sul clavicembalo, sebbene sembri a prima giunta che non possa esservi altra differenza fra i suoni isolati di questo, se non quella, che deriva dal loro grado d'elevazione, essendo il loro timbro ovunque lo stesso. Imperciocchè nello stesso modo che una corda qualunque scossa sul clavicembalo fa risuonare nello stesso tempo, come è conosciutissimo, le corde delle sue armoniche, è impossibile che un suono ricavato da quest'istrumento sia perfettamente isolato. Un suono solo in virtù del principio della risonanza produce sempre un accordo perfetto; ed allora il temperamento, quantunque fievolmente, serve di aiuto all' orecchio.

Supporrò adunque un'istrumento, nel quale il temperamento sia assolutamente nullo, i cui suoni quanto al timbro non presentino alcuna differenza, e di cui per conseguenza l' orecchio non possa giudicare che dietro il semplice grado di loro elevazione. Quest' istromento è la voce umana. Quivi l'orecchio non ha altro vantaggio che quello di riferire un dato suono al corista, al quale esso è assuefatto. Ascolta una persona che canta *ut*? L'orecchio lo riferisce tosto al suo posto nella serie dei suoni determinati dal corista, la cui sensazione gli è sempre presente, e risponderà immediatamente *ut*. Esso potrà dare eguale giudizio su di ogni altro suono della stessa serie. Ecco il modo con cui si può determinare un suono qualunque dal semplice grado di sua elevazione.

Dal detto risulta:

1.° Che i suoni e i toni hanno sugl'istrumenti a corde, tanto a suono fisso, che variabile, e sugli strumenti a fiato, un carattere particolare, che li fa distinguere da ogni altro, mercè un orecchio giusto e ben esercitato.

2.° Che questi differenti caratteri dipendono principalmente dal temperamento e dal timbro.

3.° Che il grado d'elevazione d'un dato suono in un sistema di risonanza determinata da un corista pure determinato, serve anche a guidare un orecchio abituato a questo corista nella conoscenza de' suoni, e per conseguenza dei toni che ne risultano.

4.° Che basta questo grado d' elevazione indipendentemente dal temperamento e dal timbro, perchè l'orecchio possa distinguere un suono ed un tono qualunque in un sistema determinato di risonanza.

5.° Che allorquando queste tre cause, cioè il temperamento, il timbro, e il grado di elevazione si riuniscono, i caratteri de' suoni e dei toni sono più distinti, e l' orecchio può comprenderli più agevolmente. Ciò accade negl'istrumenti da manico.

6.° Nel caso in cui non vi esistano che il temperamento e il grado di elevazione senza il timbro, i caratteri diventano meno distinti, e la loro conoscenza diventa più difficile. Ciò avviene negl'istromenti a tastiera.

7.° Parimenti allorquando non v' ha che il timbro e il grado d' elevazione, senza il temperamento, riesce pure un poco più difficile di riconoscere i suoni e i toni. Tale è il caso degli istromenti a fiato.

8.° La loro distinzione diventa vieppiù difficile allorchè nè il temperamento, nè il timbro non vi prendono parte, e che si deve giudicare dal semplice grado d' elevazione. Tale è il caso della voce umana, dei suoni ricavati dai vetri, dalle campane, ecc. ecc. ecc.

9.° Che fra queste tre diverse cause il timbro è più potente per far riconoscere i suoni, ed il temperamento lo è ancor più per far riconoscere i toni.

10. Per ultimo col temperamento si conoscono i suoni per mezzo dei toni, e coll' aiuto del timbro si conoscono i toni per mezzo de' suoni.

Ecco, cittadini colleghi, ciò che mi è sembrato

riconoscere di vero nella dottrina che attribuisce ai suoni della solfa, ed ai toni della musica caratteri particolari che li distinguono da ogni altro. Voler procedere più oltre, e scorgere rassomiglianze ed analogie fra le sensazioni prodotte da questi differenti caratteri, e quelle causate dal colore o dalla figura dei corpi, è spingere il pensiero nel regno dell' immaginazione, è creare delle chimere, che un po' di riflessione basta per dissipare.

RELAZIONI

FATTE DA CARLO BOTTA

Consigliere dell'Amministrazione generale del Piemonte all'Amministratore generale Jourdan nella seduta del 3 pratile anno IX (23 maggio 1801) e 30 messidoro anno XI (19 luglio 1803) sulla necessità di stabilire un conservatorio di musica in Torino.

Come è noto, allorchè il Piemonte venne per la seconda volta nel fine dello scorso secolo occupato da Francesi, Botta *fu uno dei tre membri componenti la Commissione esecutiva del governo, sotto la presidenza del Generale Iourdan.*

Con decreto del 12 germile anno IX (2 aprile 1801), il primo Console dichiarava cessata la commissione esecutiva, e nominava Amministratore generale il Iourdan coll' assistenza di un consiglio d' amministrazione, composto di sei membri, fra quali fu compreso Botta.

Fra i molti benefizi da costui procurati al Piemonte nella nuova sua qualità vuolsi annoverare quello d'aver promossa la fondazione in Torino di una Scuola di musica.

Il Piemonte, è chiamato a seguire i bei destini della Repubblica francese. Questo bel paese situato fra la Francia ed il resto d'Italia, sta per divenire il punto di comunicazione fra i popoli che abitano queste due contrade. Come il mare adriatico non impediva le comunicazioni reciproche fra i Greci ed i Romani che si recavano di continuo da Atene a Roma e da Roma

ad Atene per istruirsi nella morale e nella politica, le alpi non presenteranno più una barriera difficile da sorpassare. Il Piemonte diverrà il deposito comune in cui le due Nazioni attingeranno reciprocamente i lumi, le abitudini, il gusto, il genio che li distinguono. La Francia vi arrecherà la forza ben diretta, la filosofia che illumina, la squisita sensibilità, i costumi più dolci, i riguardi più ricercati della società civilizzata. L'Italia darà in cambio la vivissima immaginazione, il genio del bello e del sublime, tutti i prodigi delle belle arti.

Sotto il doppio aspetto della sua situazione fisica, e di quella che il suo nuovo destino viene ad assicurargli nell' ordine politico, il Piemonte deve formare oggetto del più alto interesse pel governo francese. Il grande edifizio dell' istruzione pubblica fu già innalzato su basi solidissime dalla Commissione esecutiva. Voi vi siete compiaciuto, cittadino amministratore d' approvare tuttociò ch' essa vi propose a tal riguardo. Tutti gli uomini di lettere della Francia e dell'Italia che ebbero conoscenza di queste disposizioni applaudirono ad idee così liberali. Il raddolcimento dei costumi, il miglioramento della società che seguirà necessariamente dal progresso dei lumi, e della filosofia, saranno una testimonianza eterna dei sentimenti filantropici che animavano i membri della cessata Commissione esecutiva.

Ma nel complesso di questo edifizio interessante e magnifico sembra che sia stata dimenticata un'arte, che in ogni tempo fece il diletto delle anime oneste e sensibili; un'arte, che lusinga i nostri cuori perchè esprime le nostre passioni; un arte infine che nata in Grecia perfezionata in Italia forma oggidì le de-

lizie del popolo più colto del mondo, del popolo francese. È facile riconoscere che della musica intendo parlare.

Sembra che la Francia da molto tempo abbia riconosciuta la necessità di attingere in Italia il modo di comporre questa musica imitatrice e mutabile, che esprime con verità e con successività di idee piacevoli e coordinate fra loro tutte le passioni dell' uomo. I suoi migliori artisti sono venuti ad accendere il fuoco del loro genio presso i grandi musici della scuola italiana. Essa chiamò nel suo seno i più celebri compositori di questo paese. Piccini e Sacchini e più di recente Tarchi e Cherubini fecero sentire sulle scene di Parigi le voci più passionate e sino allora sconosciute. Giammai non si vide un maggior concorso agli spettacoli pubblici e presso i particolari, che allorquando si cantavano dei brani delle opere di Cimarosa e di Paesiello. Da quel tempo la musica francese cambiò del tutto d'aspetto e gareggiò colla stessa musica italiana. Se essa non si innalzò ancora all'altezza di quest'ultima per l'energia, vuolsi attribuire piuttosto che alla composizione, alla lingua che non ha quella maniera poetica quel corso accentato, e quel suono brillante che distinguono particolarmente la lingua italiana. Questo nuovo metodo di comporre ebbe in Francia l'approvazione unanime di tutta la nazione, e sembra esser diventato un gusto universale. Se il severo censore della musica francese vivesse ancora non gli rimprovererebbe più di certo, come fece con tanta acrimonia ed eloquenza, il difetto di melodia, e d' essere stridula e talvolta irregolare; ora vi troverebbe quella freschezza di melodia, e quell' unione d' armonia che sapeva così bene apprezzare.

Ma rendendo giustizia ai nuovi compositori francesi, forse si glorierebbe del suo trionfo per aver ad essi indicato il modello che seppero sì ben imitare.

Se egli è vero che ovunque fa d'uopo rispettare i gusti delle nazioni, in Francia specialmente questi riguardi furono riconosciuti in ogni tempo indispensabili. Gli altri popoli danno alle occupazioni serie la maggior parte della loro vita. I piaceri non servono per essi che di riposo. Presso i Francesi queste stesse occupazioni non sono che l'oggetto del momento. Il gusto del piacere forma l'essenza del loro carattere. Questo fortunato popolo scorre leggermente sovra gli affanni ed il dolore per abbandonarsi alle dolcezze del piacere. Egli è dunque necessario di mantener questo gusto che si introdusse generalmente in Francia, e che ravvicinò la musica francese all'italiana. Non si può trascurarla senza correre il rischio di privare la nazione di una sorgente di un nuovo piacere che ha acquistato.

Il governo riconobbe l'importanza di quest'oggetto; egli onorò dei primi posti il celebre Piccini; chiamò al conservatorio di musica di Parigi i primi artisti italiani. Dacchè la buona musica in Francia onorata e gustata da tutti fa ogni dì i più felici progressi, mi sembra, cittadino Amministratore, che la benevola influenza del governo a questo riguardo dovrebbe estendersi ai compartimenti subalpini, i cui abitanti partecipando dei popoli d'Italia iniziati ed accostumati da lungo tempo alle delizie della musica italiana ispireranno agli abitanti dell'interno lo stesso gusto, e lo stesso genio. Torino potrebbe anche diventare il collegio de' giovani musici francesi, che allevati alla scuola di Metastasio e di Paesiello trasporterebbero in seguito nel centro tutti

i prodigi di quest'arte incantatrice. Il governo aprì da poco tempo un conservatorio di musica a Liegi patria di Gretry e di altri celebri musici; perchè non si stabilirebbe a Torino che è quella dei Valotti, dei Pugnani, dei Viotti? In una città ove esiste uno dei più splendidi teatri d'Italia? In un paese in cui gli abitanti sono dotati di felici disposizioni pel canto e per la musica istrumentale? La scuola di Torino sarà ben tosto una delle più frequentate. Torino diventerebbe un punto intermedio fra Napoli e Parigi; si è quì ove i due metodi si fonderebbero insieme; si è quì che gli abitanti della inferiore Italia verrebbero ad attingere la severità dello stile, la giustezza e l'economia delle idee; si è quì che i francesi verrebbero ad infiammarsi del fuoco sacro che erea le idee più vive, il canto più passionato, in una parola i capolavori del genio. Quest'idea mi pare grande e bella, e degna di tutta l'attenzione del governo francese. Riguardata poi sotto un altro punto di vista essa presenta il vantaggio di mantenere a Torino un'accorrenza di forestieri che per altre cagioni sinora vi fu, e che sarebbe per avventura impolitico di non conservare.

La sua istituzione non cagionerebbe alcuna spesa; fra i palazzi nazionali troverebbersi locali magnifici, e non si avrebbe che di aggiungere una modica quantità di beni nazionali a quelli che furono assegnati per l'istruzione pubblica, oppure soltanto di portare a carico delle finanze nazionali i debiti e le pensioni, che sono attualmente a carico dell'amministrazione di questi stessi beni.

Ho dunque l'onore di proporvi cittadino Amministratore, lo stabilimento di un Conservatorio di

musica a Torino, e vi prego di prenderlo in molta considerazione. Nel caso che troviate la mia proposta accettabile vi prego di sottoporla voi stesso alla sanzione del governo.

Jourdan accolse favorevolmente l'idea del Botta; ne scrisse al ministro dell'interno a Parigi, e glie ne raccomandò vivamente l'esecuzione, come quella che poteva procurare un nuovo lustro a Torino.

Il direttore del Conservatorio di musica di Parigi Sarette fecene relazione favorevole al ministro, e sopra altra relazione del ministro, il primo Console decretava che si istituisse in Torino una scuola di musica di terza classe.

Diverse circostanze ritardarono l'organizzazione della scuola, ed il Botta credendo di non poter meglio terminare la sua carriera di uomo politico, nel momento in cui il Consiglio dell'amministrazione generale stava per cessare dalle sue funzioni, che col richiamare di bel nuovo l'attenzione del generale Jourdan su di un oggetto, pel quale aveva mostrata così vivo interessamento, nell'ultima seduta di detto Consiglio seguita il 30 messidoro anno XI presentava al Jourdan un secondo rapporto, che é il seguente:

CITTADINO AMMINISTRATORE GENERALE.

Tutti gli atti del Governo che riguardano la 27 Divisione militare portano l'impronta della gran-

dezza e della benevolenza. Noi dobbiamo secondare con tutti i mezzi, per quanto sta in noi, le sue intenzioni benefiche e generose. Il gretto spirito di mal intesa economia non deve impedirci dal seguire in tutte le sue parti il vasto piano che egli concepì per un paese, che volle associare ai gran destini della Repubblica. L'amministrazione non deve arrestarsi per considerazioni di poco momento, ma essa deve riguardare i rapporti generali di tutto il pubblico meccanismo. Tali sono i vostri principii, cittadino Amministratore generale, tale è la condotta che voi avete costantemente seguita nella vostra amministrazione.

Egli è un anno circa, che ebbi l'onore di fissare l'attenzione vostra sulla necessità di stabilire una scuola di musica in Torino. Voi avete avuto la bontà di accogliere favorevolmente le mie idee su di un oggetto interessante, e di scrivere al governo, il quale ne decretò, la fondazione comprendendo Torino nella tabella delle città in cui sono stabilite scuole di musica. Voi conoscete, cittadino Amministratore generale le felici disposizioni degli abitanti di questo paese per quest'arte divina. I due sessi corrispondono a gara, i Bruni, i Radicati, i Molini, i Spoturnò sono tuttora in Europa celebratissimi. Voi stesso avete ammirata l'abilità sorprendente delle damigelle Zerbini e Blengini; e delle signore Giorgi e Bertinotti. Ciò basta per dire che dalla scuola di musica di Torino dobbiamo attendere i più gran risultati, avendo i germi fecondi per un felice successo. I musici illustri dell'antica cappella del Re di Sardegna che destavano l'ammirazione di tutti i conoscitori sono ancora quasi tutti in vita e nel bisogno. I loro talenti saran'essi perduti pel pubblico? Saran'essi

costretti a languire nella miseria in sul termine d'una onorata carriera nel paese che fu il teatro della loro gloria e sotto un governo che accorda una speciale protezione alle scienze ed alle arti? Non si può supporlo. Io son certo che per le vostre cure, la scuola di musica di Torino perverrà un giorno ad un grado tale di splendore che onorerà il paese in cui fu fondata e gli uomini che la fondarono. Quanto a me, io sarò contento se rientrando nella classe de' privati cittadini potrò compiacermi del pensiero d'aver contribuito allo stabilimento d'una scuola così interessante, ed ai progressi d'un arte che forma la delizia delle anime oneste e sensibili.

Si fu dietro questo secondo rapporto che Jourdan con decreto del 14 nevoso anno XI (25 dicembre 1802), stabiliva le basi ed organizzava in Torino la scuola di musica.

PRINCIPII DEL BELLO E DEL GUSTO

NEL SECOLO DECIMOSESTO

(Lib. 33 della *Storia d'Italia* continuata da quella del Guicciardini sino al 1789).

Le italiane lettere avevano fatto una grande mutazione. I Lucani e i Seneca erano succeduti ai Virgilii ed ai Ciceroni, fatale malattia del genere umano, che, siccome nella parte fisica s'infastidisce dei cibi di sapore schietto e temperato, ed è obbligato ad andare agli acrimoniosi venuti dalle due Indie, così nella parte morale gli vengono in brieve a schifo i candori delle grazie naturali, e dà nell'affettato, nello sforzato, nello spremuto ai lambicchi. Ciò deriva parte da superbia, parte da sterilità, che la natura labile e corriva dal consueto all'inconsueto secondano. Gl'ingegni, a cui quegli, da cui ogni ben procede, è stato benigno del dono dell'invenzione, si sdegnano per lo più di calcare le vestigia dei precessori, e vanno in cerca di novità. Ma siccome uno è il bello, ed uno il buono, così si sviano; ed in vece di dar in luce parti graziosi e sinceri, generano mostri. Come uno è il sole, così una è la bellezza nelle arti belle. La bellezza trovata dai Greci in Atene, dai Romani in Roma, dagl'Italiani in Firenze ed in quasi tutte le città d'Italia, non è già fattizia o sia artificiale, ma bensì portata dalle leggi stesse della nostra natura; ella è così, perchè noi siamo così. Perlochè non solo brutta, ma vana e snaturata cosa fanno coloro, che sotto pretesto di novità la vogliono cambiare per sostituirgliene un'altra. Possono bensì distruggere, cioè fare che non si senta più, nè più s'apprezzi il bello, ma trovarne un altro no mai: questo è un mondo

nuovo che non esiste, nè v'è America in ciò. Chi fu mai più ricco d'ingegno del Marini? Certo, nissuno. Ma divenuto superbo pel sentimento del proprio valore, sdegnò l'amabile candore di Sofocle, d'Anacreonte, di Virgilio, di Dante, del Tasso, e fatto insolente cercò nuove strade per trovare novità. Ma a'dì nostri, come sempre, chi non sa discernere, leggendolo, quel che è oro in lui da quel che è orpello? E l'oro è precisamente ciò che vi è conforme ai buoni antichi esempi, l'orpello ciò che è nuovo e suo. Erra chi crede che la novità non possa più rinvenirsi nella natia bellezza; perciocchè immenso, anzi infinito è il regno di lei, e chi taccia l'imitazione di servilità, è pazzo, snaturato ed ingrato. L'imitare non è già fare esattamente ciò che gli altri hanno fatto e nulla più, ma seguitare quelle regole del comporre umano, che sono dalla stessa natura dell'uomo dettate. Certo, sarebbe novità che uno camminasse colle mani, e portasse gli orciuoli coi piedi. Ma chi cammina così? Nissuno, perchè il camminare è proprio dei piedi, e il portare delle mani. Per questo s'han da dannare l'uno e l'altro, perchè sono imitazione? Il non imitare in questo sarebbe un rompersi il collo, come il non imitare il retto sistema nei parti dell'ingegno è dare nel difforme. L'imitazione non consiste nel trattare i medesimi soggetti, e nemmeno nel dar loro i medesimi aspetti, ma nel comporre conforme a quelle regole immutabili, che non sono altro che necessità derivanti dalla stessa natura nostra. Questi gelsi son pur gelsi; ed uno è così, e l'altro così, ma tutti hanno la forma generale del gelso. Tale è anche la legge delle piante, che sorgono dall'umano ingegno. L'imitare è lo stesso che dire che tutti gli uomini

ragionevoli seguitano la ragione; e se per non imitare e far novità, e' bisogna diventar matto, io mi rimetto. In fatti confesso che i matti imitano nessuno, e sono per mia fè molto originali. Alcuni cercano in quelle cose l'America, e l'America non c'è; e' sono Colombi, che navigano alla ventura per ispazi vuoti. Forse nell'imitazione, come l'abbiamo descritta, e che altro non è che una conformità con la natura nostra, tale quale Iddio l'ha fatta, manca la varietà, manca la novità? Certo, mai no. Mettiamo che Raffaello abbia dipinto un solo quadro, quello della trasfigurazione, per esempio. Sarebbero forse da dannarsi altri pittori, dei quali uno avrebbe pinto la Santa Famiglia, l'altro la santa Cecilia, un terzo il trionfo di Galatea, un quarto la Madonna della Seggiola, tali quali gli pinse Raffaello, sarebbero, dico, da dannarsi, perchè avrebbero imitato il fare del grande Urbinate? Non è forse diverso lo stile del Domenichino da quello di Raffaello, quel di Tiziano da quello del Domenichino, quel del Coreggio da quello di tutti loro, e così via di ogni altro? Eppure pinsero tutti secondo la medesima idea, secondo il medesimo tipo della bellezza, rappresentando, non la natura deforme, ma la natura abbellita. Il più bel pregio, il più bel vanto dell'umano ingegno, quello che dalle bestie principalmente ci distingue, è appunto quello dell'aver trovato il tipo della natura abbellita in ogni genere di composizione ingenua di lettere e d'arti; e v'è chi vuole risommergerci nel lezzo! Quelle differenze, quella varietà possono andare sino all'infinito. Male adunque argomenta chi pretende non esservi varietà, non novità nell'imitazione, la quale non si dice che consista nell'imitare un sol uomo, nè nel porre

i piedi dov'ei gli pose, ma nel ritrarre sempre la bellezza statuita dalla natura, e nel battere la medesima strada, che già altri condusse ai sublimi poggi, cui il mondo ammira.

Ciò che dissi poco sopra dei pittori, puossi e deesi dire degli scultori, dei musici e degli scrittori di ogni genere. L'Aristeo di Virgilio non vietò a Dante la sua Francesca da Rimini, nè al Tasso la sua Erminia, nè ad Alfieri la sua Alceste. Eppure tutti sono del medesimo conio, tutti candidi e tutti puri, e l'imitare in tal modo è creare. A chi il bello nell'anima suona, saprà che cosa voglio dire, è questo un rivo che inonda tutte le anime graziose. Infelice chi nol vede, infelice chi nol sente! Egli è privo di quel senso che più bea gli uomini quaggiù. Oh! datemi qua Iomelli, datemi Pergolesi. Non uno, ma mille; che dico mille? milioni di pezzi di musica si possono comporre in sul fare loro, senza che vi sia in essi una sola idea, un solo motivo cavati dalle loro sublimi composizioni. Gl'ingegni sterili gridano contro l'imitazione, ma il loro gridare pruova appunto la loro sterilità. Dicono che bisogna andar col secolo; ma quando il secolo va di traverso, non si dev'egli ravviare? Sarebbe bella che la malattia fosse uno stato migliore della sanità, e che i malati non si dovessero guarire. Si sa bene che vi sono epoche di buono e di cattivo gusto, e quando il gusto dà nel cattivo, non si deve egli ritirare al buono? La dottrina di costoro mi accuora e mi spaventa, perchè suppone che non c'è nè bello, nè brutto, e che tutto è indifferente. Resterebbe che ci dicessero (odo che alcuni già lo dicono) che non v'è nè giusto, nè ingiusto, e che siamo come le bestie. Ma io tengo per indubitabile

che, siccome per gli uomini c'è un giusto ed un ingiusto, così c'è ancora un bello ed un brutto; e siccome credo che un animale bruto non sa ammirare l'*Eneide* di Virgilio, nè la Trasfigurazione di Raffaello, nè essere commosso alla sentenza che dichiara un padre di famiglia innocente, nè ad un atto di pietà di San Vincenzo da Paola, così credo ancora che l'uomo, il quale queste cose ammira ed apprezza e sente, ha in sè la norma del bello, del giusto e del buono, e chi da questa norma si scosta, erra e fa ingiuria al Creatore.

STATO DELLA MUSICA IN ITALIA

NEL SECOLO DECIMOTTAVO

(Lib. 50 della *Storia d'Italia* continuata da quella del Guicciardini sino al 1789).

Pare a me, ed anzi certo sono, ch'ella pervenuta fosse a quel grado di perfezione, sopra il quale nulla più resta nè da desiderare, nè da aggiungere, ed al quale qualche cosa aggiungendo, si va verso la corruzione. Ciò dal conservatorio di Napoli e dagli ammaestramenti di Durante principalmente riconoscere si dovea. Era quel conservatorio, come quasi il cavallo troiano, da cui uscivano non già uomini armati per incendere e distruggere le città, ma divini ingegni da eccellenti maestri informati, che per l'Italia, loro felice patria, poi per estere regioni portando andavano ciò che più l'anima molce ed innalza, e dalle tristi cure, che l'umanità tanto spesso affliggono, la solleva ed allontana. Non romorosi o abbaruffati componimenti erano, ma per ciascun pezzo un'idea madre, un'idea architettonica, alle quali le altre, come ancelle ad una regina, per darle maggiore risalto e farla campeggiare, servivano. La stessa armonica simmetria ed acconcia corrispondenza di tutte le parti si scorgeva nella totalità del componimento, di maniera che non solamente si vedeva che era una creazione dello stesso spirito, ma eziandio che al medesimo soggetto si apparteneva. La semplicità e la unità, cotanto raccomandate da Orazio, ed in ciascuna parte e nel tutto si osservavano, e con loro congiunta una tale leggiadria, una tale grazia, una tale eleganza, che a sentirgli era un vero incanto, e l'uomo pruovava una dolcezza inestimabile. Pareva che egli, da queste ter-

rene cose disciolto, ed in migliore mondo trasportato, di angelica natura si vestisse.

Nè complicati, o meccanicamente laboriosi erano i mezzi, di cui quei divini ingegni si servivano per produrre così maravigliosi effetti. Semplicissimi erano, e quasi direi invisibili questi mezzi. Al mirare quei loro spartiti, assai poche note vi si vedevano, onde quasi pareva che vi fossero effetti senza causa. Ma la causa appunto più forte ed operosa era, perchè più semplice era, e sapeva batter bene in quella parte del cuore, che abbisognava. Ed io mi ricordo di avere letto nel dizionario di musica del Rousseau un fatto mirabile, ed è dove racconta il terribile effetto, che sempre faceva sugli ascoltanti (credo, se ben mi ricordo, nel teatro d'Ancona) un recitativo solamente accompagnato da poche note del violoncello; irresistibile era quest'effetto, onde ognuno al solo suo approssimarsi già si sentiva commosso, e subitamente impallidiva, come se da una incognita e possente causa compreso e domato fosse. Quella era veramente musica italiana, possente per semplicità, per grazia, per verità; la melodia padrona, l'armonia serva, l'armonia che non fa effetto se non quando imita la melodia, i mezzi meccanici lasciati a chi callose orecchie ed insensibile cuore ha. Chi sa che siano Omero, Virgilio, Raffaello d'Urbino, facilmente intenderà ciò ch'io voglio dire. Ed Omero e Virgilio e Raffaello si erano trasfusi in Paisiello ed in Cimarosa, ed in tanti altri compositori di quel tempo, che veramente si può e dee chiamare l'età dell'oro per la musica.

La maestria e la vera arte non consistono nel far monti di note e di strani e ricercati accordi, ma nell'inventare motivi nuovi, graziosi, adatti al-

l'affetto, che si vuole esprimere, e questi accompagnare con accompagnamenti che gli aiutino, non gli soffochino. Il quale modo di comporre siccome di maggiore effetto, così ancora di maggiore difficoltà è; conciossiachè assai più difficile bisogna sia l'inventar cose ideali, cioè i motivi (dono dato dal cielo a pochi), che il raccapezzare cose corporee, cioè gli accordi. Di gran lunga maggior numero di motivi nuovi, cui i maestri chiamano di prima intenzione, e perciò maggiore difficoltà superata, ed assai maggiore e più eccelsa facoltà creatrice havvi nella sola *Nina* di Paisiello, o nel solo *Matrimonio segreto* di Cimarosa, che in tutte le opere insieme anche del più fecondo compositore de' giorni nostri. È vero che non vi è tanto fracasso, cioè tanti mezzi meccanici; ma i divini dove sono? Questa è una età pessimamente corrotta: nel morale vuole la forza, nella musica il fracasso. I compositori sono diventati servi delle orchestre, le quali sempre vogliono sbracciarsi per fare un gran rumore, e far vedere che sanno sonare le difficoltà ed eseguire il concerto; i cantanti sono soffocati ed obbligati di strillare, ed il pubblico, che ha perduto il cuore, ed è divenuto tutto orecchie, applaude; gente veramente da tamburi e da cannoni (1).

(1) Nella operetta *Proposizione ai Lombardi di un governo libero* (*), cap. 2, pag. 151, Botta parlando dei legislatori antichi, che con poca forza facevano grandissimi effetti, mentre i moderni per lo contrario con molta ne fanno pochi,

(*) Milano, 1797. Questo scritto fu riprodotto nel 1840 coi tipi elvetici di Capolago, sotto la data d'Italia, cambiato il primitivo titolo in quello di *Pensieri politici*. Il brano che si riporta leggesi nella seconda edizione a pag. 115.

Altra è la musica instromentale, altra la vocale. La voce umana è la vera e naturale espressione delle passioni; gli istrumenti sono mezzi artificiali, i quali possenti non sono se non in quanto imitano la voce umana, e più o meno possenti sono secondochè più o meno a lei si avvicinano, o da lei si discostano. Questa è la ragione, per cui quel gemere di violino ne fa uno stromento potentissimo. Onde non solamente contro l'effetto fa, ma ancora contro natura chi con gl'instrumenti soffoca la voce in vece di secondarla ed aiutarla.

Io fui amico ed egli a me, e molto me ne pregio, di un gentilissimo maestro italiano. Compostasi da lui alcun tempo vera musica italiana, piena di verità, di soavità, di grazia, come per esempio i suoi bellissimi notturni sulle parole di Metastasio, una delle più dolci cose che siano uscite da cuore dolcissimo, si diede poi a ingarbugliarsi con mescolare, con eccessiva proporzione, musica instromentale colla vocale. E Paisiello per Milano passando

paragona « i primi a quel Musico d'ingegno, il quale commuove grandemente gli animi e trae perfino dagli occhi le lagrime con grandi note sostenute, rare, semplicissime, sicchè esaminando cogli occhi la carta, su di cui sta scritta quella poderosa cantilena, muove stupore il vedervi su così poco lavoro, e tanta semplicità; ed i secondi a quei Musici poco pratici, dei quali, per dirlo di passaggio, ne vanno tanti pe' teatri della degenere Italia, che in verità sono troppo divenuti rari i Tartini e i Paisielli, i quali caricano ed accumulano note con note, modulazioni con modulazioni, e ciò facendo per una musica passionata ed abile a muovere, compongono invece una maniera di musica sciocca e fredda, la quale non comunica nissun fuoco a chi l'ascolta, siccome non n'ebbe nel suo principio. »

per andare a Parigi ai cenni di Napoleone, sentita quella sua musica nodosa e strepitosa, e postogli la mano sulla spalla, gli disse: *Bonifazio, lascia stare la musica tedesca.* (Il Tarantino Anfione parlava della musica vocale). Il grazioso uomo mi disse con quella sua giovenil voce, che sempre ebbe: *Me la sono attaccata all'orecchio;* ma non se l'attaccò. Veramente il buon Bonifazio, oltre ad altre sue composizioni alla tedesca, aveva composto la musica per un dramma a Torino, la quale, malgrado di un gran miagolare di bassi, che vi aveva fatto, non ebbe alcun buon successo; felicissima vena, se mai una fu al mondo, e veramente Coreggiesca, da un poco sano metodo di comporre guastata.

La poesia e la prosa erano parecchie volte degenerate in Italia, e da quasi cinque secoli avevano a più maniere di degenerazioni soggiaciuto. La musica sola, da' suoi principii al suo apice gradatamente ascendendo, sempre simile a se medesima era proceduta, vero e sincero frutto italico dimostrandosi. Tanto crebbe che finalmente al punto di perfezione pervenne, allor quando Cimarosa e Paisiello colle loro mirabili melodie incantavano il mondo. Il secolo decimottavo, dopo il cinquanta, fu per la musica ciò che il decimosesto fu per la pittura, quando con le loro divine rappresentazioni Raffaello e Michelagnolo pruovavano che la Grecia si era in Italia trasportata. A ciò contribuì Metastasio co' suoi dolcissimi versi, e, secondochè gli affetti portavano, qualche volta ancora tremendi, ma pur sempre dolci. Vicendevolmente i musici coi loro soavi o tremendi accenti al fare di Metastasio, ed all'imperio, che egli sulle anime acquistato aveva, contribuirono. Musica era la poesia di Metastasio, poesia la mu-

sica dei napolitani maestri. Gli Orfeiani miracoli si rinnovavano a quel tempo; persino i sassi si muovevano, se per essi intendiamo i duri e silvestri cuori.

Quando io dico che la musica era a quei dì alla sua perfezione giunta, non intendo già che, rotte alcune consuetudini teatrali, non si potessero impinguare le musiche delle opere drammatiche con maggior numero di pezzi di nervo; chè ciò si poteva acconciamente ed utilmente fare; ma solamente voglio dire che il metodo del comporre i pezzi, che si usava allora, era il vero ed il più perfetto che si possa immaginare, e che il dipartirsene è un andare verso la corruzione. Ciò è così vero, che nelle musiche meccaniche, che si odono e si ostentano oggidì, e che sono veramente come il pesce pastinaca, che non ha nè capo, nè coda, o come quella testa d'uomo con collo di cavallo da Orazio sul principio della sua *Poetica* descritta, i pezzi, che fanno maggior effetto, e più nel cuore s'imprimono, e più nella memoria si serbano, sono appunto quelli, che al fare dell'antica musica da noi rammentata si ravvicinano, ed in quello stile si ravvolgono. Il muovere i cuori è il vero ufficio della musica, non quello di assordare le orecchie, e perchè appunto il primo effetto può fare, fra le divine arti fu collocata, ed i poeti le loro più alte composizioni incominciavano cantando. I filosofi stessi immaginarono che le celesti sfere, muovendosi, suoni rendevano e concenti facevano.

Il principal fine delle arti è veramente il muovere gli affetti, e nissuna più gli muove, e forse nemmeno altrettanto che la musica. Per me, oltre la dolcezza, che ne pruovo, giudico della bontà di

un pezzo dal sentirmi mosso ad accompagnarlo col gesto, perchè allora veramente espressione d'affetto è; chè se a quel gestire invitato non sono, subito concludo che quella non è musica, ma solamente romore di corde, o fischio di legno. Io detesto coloro che vogliono disonorare la musica col ridurla ad un'arte liberale, ch'ella è, ad un'arte meccanica. I maestri sterili, cioè incapaci di trovar motivi nuovi, sono appunto quelli che danno nel fracasso: manca in loro la divina favilla, e perciò fanno ciò che anche i venti sanno fare nelle elci cave.

Racconto della carcerazione di Cimarosa per mano de' sicarii del cardinale Ruffo, seguita in Napoli nel 1799.

(Storia d'Italia dal 1789 al 1814, lib. 18).

Io già feci, scrivendo queste storie, sì frequenti accoppiamenti d'idee dolci e terribili o di virtù e di patiboli, o di fede e di tradimenti, o d'innocenza e di vizi, che non so se il lettore me ne comporterà ancora un altro. Pure se fia ch'ei debba muovere a sdegno ed a compassione i nostri posteri, io il mi racconterò. Domenico Cimarosa, cui tutta la generazione proseguiva con infinito amore per le sue mirabili melodie, ed a chi chiunque non era straniero alla delicatezza del sentire, era obbligato di tanti affetti soavi pruovati, di tante tristi ed annuvolatrici cure scacciate, non trovò grazie appo coloro che reggevano le cose di Napoli con le ire, e le ire coi supplizii. Pregato, egli aveva composto la musica per un inno repubblicano, opera di un Luigi Rossi. Venuta Napoli in mano de' sicarii di Ruffo, furono primieramente le sue case saccheggiate, anzi il suo gravicembalo, fonte felicissimo di canti amabili, gettato per le finestre a rompersi sulle dure selci; poi egli medesimo cacciato in prigione, dove stette ben quattro mesi, e vi sarebbe stato anche di più, se i Russi ausiliarii del re non fossero giunti a Napoli. Saputo il caso, e non avendo potuto ottenere dal Governo napolitano, al quale l'aveano domandata, la sua liberazione, generali ed ufficiali corsero al carcere, e l'italico Cigno liberarono. Così in una Italia, in una Napoli la salute venne a Cimarosa dall'Orsa. Mi vergogno per

l'Italia, rendo grazie alla Russia. Pure il misero Domenico, quantunque fosse posto in libertà, tra per l'afflizione dell'animo, ed i patimenti del corpo al tempo della sua carcerazione, se ne morì poco dopo a Venezia, dove era stato chiamato per comporre un'opera.

Poscritto di una lettera diretta da Parigi il 20 gennaio 1834 alla signora Clotilde Capece-Minutolo a Napoli (1).

È uscito ultimamente colle stampe, in Milano, un libro intitolato: *Della vita e degli studi di Gioanni Paisiello* (2). Quale non fu la mia maraviglia, quando a carte 98 vi lessi una lettera da me scritta, or son appunto quaranta anni, a quel grande maestro, ad istanza della gioventù torinese in occasione delle rappresentazioni della *Nina pazza per amore*, lettera da me d'allora in poi dimenticata! (3) Se le

(1) Vedi pag. 123 della *Raccolta delle lettere di* Botta, fatta da Prospero Viani, stampata dal Magnaghi, Torino, 1841.

(2) Opera del conte Folchino Schizzi.

(3) La lettera, di cui ivi si fa cenno, è la seguente:

Torino, 27 febbraio 1794.

Caro e gran Paisiello,

Strana cosa potrà parere a taluno, il quale abbia il cuore formato d'insensibile marmo, la cagione dello scrivere a V. S. Illustrissima: pare però a noi assai giusta e ragionevole, e speriamo che possa riuscire a lei cara ed accetta.

Noi abbiamo qui ascoltato la sua *Nina* cantata dalla compagnia Bassi nel teatro dell'illustrissimo signor marchese d'Angennes, e tanto fu la soprabbondanza de' sensi dolci e teneri, ch'ebbe forza d'eccitare in noi, che non possiamo resistere al piacere di attestargliele solennemente. La S. V. era in cielo quando compose quella divina musica, e noi pure siamo stati in cielo nel sentirla, di maniera che, terminata l'azione, tutti rimanemmo muti e tristi, privati di quei bellissimi accenti e di quella cara armonia d'oro. Non si potrebbe credere, senza esserne stato testimonio, l'effetto ch'essa produceva su tutti. Chi batteva le mani, chi i piedi, chi gridava da forsennato, chi piangeva, chi restava muto, non potendo esalare e mandare fuori l'interno movimento

viene sott'occhio, ella vedrà le cose che ci passavano per la mente in un tempo, in cui atroci tempeste giravano per l'aria. Quanto a Paisiello, l'amore e la venerazione, ch'io ho per la sua memoria, sono tali che più oltre non potrebbero andare. Quante volte quell'uomo divino mi mise in paradiso! Fors'anche ei fece tutto quanto sono. Anche adesso che ho la neve sulla testa, quando sento alcun pezzo di musica di Paisiello, mi sento subito cambiare nel mio interno, come se abitatore di un più felice, più caro e più affettuoso mondo io diventassi. Anima nè più armonica, nè più dolce, nè meglio composta

ed il tumulto degli affetti dell'anima. Mai non si vide più gran tripudio. I genitori promettevansi a vicenda di non mai più opporsi alle virtuose brame delle loro figliuole, e gli amanti diventavano più cari gli uni agli altri. Si risvegliava in ognuno il gusto delle feste campestri, ed il desiderio de' piaceri semplici dell'innocente natura. Ricordanze di quei diletti gustati alla campagna, e tenere scene o sventurati casi d'amore della passata vita si apprestavano alla mente degli ascoltanti: e chi era commosso per memoria di piacere, e chi per memoria di dolore.

Venti volte si rappresentò la *Nina*, e sempre col medesimo effetto. Ognuno in questa città parlava di *Nina*, di *Nina* si discorreva in tutte le conversazioni. Dopo la rappresentazione di quella cara *Nina* tutti sembravano divenuti matti, come successe a quei di Ancira dopo una rappresentazione del tragico Sofocle.

Noi siamo molti, anzi moltissimi, o, per meglio dire, sono tutti i cittadini di Torino, i quali l'applaudono e la ringraziano del vivissimo e dolcissimo piacere che loro ha ella procurato, e dell'effetto morale che vi ha prodotto. Se tutte le musicali produzioni di oggidì fossero come quella della *Nina*, i maestri di musica si potrebbero a giusto titolo nominare estirpatori dei vizi, produttori delle virtù,

di quella di Paisiello non uscì mai dalle mani del Creatore; ed io al suo fuoco mi accesi, e da Taranto e da Napoli venne la mia educazione. Ho, e morrommi con un increscimento, ed è di non aver contribuito all'erezione del monumento ordinatogli dalle sue sorelle in Santa Maria Nuova.

In una lettera dell'11 giugno 1836, diretta al cavaliere Giorgio Washington Greene, console generale degli Stati Uniti d'America a Roma (1), Botta chiama Paisiello « grande compositore, il quale è l'anima più musicale che mai si sia spiccata dal grembo di Dio per venire in questo mondo. » E soggiunge: « Voglio che al mio punto di morte si recitino i versi del *pastor Aristaeus*, di Virgilio, e

correggitori dei costumi: e la musica meriterebbe ancora gli encomii e gli onori che i legislatori delle nazioni ed i virtuosi antichi popoli le attribuirono.

Sperando che possa V. S. gradire questo nostro attestato, facciamo tutti sinceri voti per la sua felicità, e vivamente desideriamo che il cielo la conservi lungamente all'Italia, e le facciamo umilissima riverenza.

Abbate Gaetano Paroletti — Luogotenente Angelo Paroletti — Avv. Luigi Paroletti — G. Nason — Avv. Bertolazzone — Avv. Ricciolio — Avv. Gioannetti — Medico Carlo Botta — Avv. Modesto Paroletti — Medico Filippo Cavalli — Medico Giuseppe Rizzetti — Avv. Gio. Pietro Degubernatis — Medico Sagnolini — Carlo Minuti — Antonio Turnes — Avv. Luigi Galla — Cavaliere Morione — Il Conte Gay — Adelaide Degubernatis — Avv. Giuseppe Roggeri — Teresa Paroletti.

(1) *Archivio storico*, nuova serie, tom. 1, parte 2, pag. 84 e 85. Firenze, presso l'editore Vieusseux, 1855.

mi si suonino alcuni pezzi della *Pazza d'amore*, di Paisiello: saranno gli uni e gli altri per me anticorrieri delle melodie celesti. Chi non m'intende non è degno di esser uomo, non che Italiano, e beva pure alle onde della barbarie. »

Onde dimostrare semprepiù la venerazione di Botta per Paisiello, accenneremo che nel 1836 fece egli fare dal suo amico Carlo Marochetti (1) due statuette, rappresentanti l'una Virgilio e l'altra Paisiello; due uomini, come s'esprime (2), che gli sembravano nati

(1) Carlo Marochetti, celebre scultore, creato barone da Carlo Alberto per la magnifica statua equestre di Emanuele Filiberto, da lui eseguita, che adorna la piazza di San Carlo in Torino, al quale fu pure affidata l'esecuzione dell'erigendo monumento nazionale al magnanimo largitore dello Statuto, è originario Biellese. Il di lui genitore, nato in Biella, aveva dapprima abbracciato lo stato regolare dei chierici di San Paolo, che abbandonò negli ultimi sconvolgimenti dello scorso secolo. Nell'amministrazione provvisoria del Piemonte, creata dal Governo francese nel 1800, coprì il Marochetti la carica di segretario della Commissione esecutiva, ed in tal qualità per mezzo di Carlo Botta prestò segnalati servigi alla sua patria, facendo concedere allo spedale degli infermi di Biella l'attuale locale, già convento, e migliorare la condizione dell'ospizio di carità, detto di *Vernato*. Morì in Parigi nel 1820, lasciando due figli in minore età, de' quali Botta prese paterna cura, sì che Carlo Marochetti lo chiamava suo secondo padre, e gli si mostrò ognora riconoscente. Duole che l'amministrazione dello spedale di Biella, la quale ebbe sì rilevante favore da Carlo Botta e da Vincenzo Marochetti, non siasi mai curata di segnare alla memoria de' Biellesi questi due benefattori del pio istituto con iscrizione lapidea o con ritratto.

(2) *Raccolta di lettere*, succitata, pag. 133-34.

ad un parto, tanta è la somiglianza del loro fare. Sul piedestallo del Paisiello fece scrivere la seguente iscrizione latina da lui stesso dettata:

Ioanni Paisiello
quod
semper novo affectubus consono et suavissimo melo
animum meum angoribus confectum
mirifice permulserit ac recreaverit
Carolus Botta
Rossinicae sectae
reboantia deliramenta pertoesus
dicavi.

SCRITTI POLITICI

I.

Carlo Emanuele IV con atto del 9 dicembre 1798 avendo abdicato al trono sabaudo, il Generale Joubert nominava un Governo provvisorio amministrativo, e fra i suoi membri comprese Carlo Botta.

Il 2 febbraio 1799 il Governo provvisorio sulla proposta fattane da Carlo Bossi esprimeva ad unanimità il voto per l'unione del Piemonte alla Francia. Botta *fu inviato qual Commissario nelle Provincie del Canavese al di là della Stura e di Aosta per raccogliervi i suffragi. La relazione della sua missione che ne fece al Governo provvisorio è la seguente.*

Libertà — Virtù — Eguaglianza

RELAZIONE

DEL CITTADINO CARLO BOTTA

Membro del Governo Provvisorio e Commissario nelle Provincie del Canavese al di là della Stura e d'Aosta per raccogliere i voti delle Autorità costituite e dei Popoli intorno l'unione del Piemonte alla Francia.

Se dopo le gravissime vicende da me incontrate per la libertà del Piemonte, nelle quali massimamente rifulse e la rabbia dei tiranni per trarmi all'estrema sventura, e la virtù dell'amicizia per salvarmi, qualche cosa mi poteva appieno consolare de' miei sofferti danni, quest'era certamente prima che la libertà della mia patria proclamata fosse solennemente dalla potentissima Repubblica al cospetto del mondo intiero; e poi la pubblica allegrezza e le sincere dimostrazioni di giubilo che

ebbero ad accompagnarmi per ogni luogo, dove mi recai proseguendo l'onorevole incarico da voi commessomi di raccogliere i voti dei popoli intorno l'unione nostra alla Francia liberatrice. L'autorevole carattere, del quale voi mi avevate investito, la gratitudine dei popoli, fra i quali io son nato, la ricordanza forse degli innocenti trastulli della mia puerizia fra loro scorsa, e fors'anche quella delle mie sventure fecero sì che tutti, di qualunque età o condizione si fossero, concorressero con somma attenzione d'animo a congratularsi meco, e ad onorarmi. Nol direi, se non fosse istoria vera, che vecchi infermi, i quali già da incurabile malattia impediti non avevano mai più lasciato il proprio letto, si fecero trasportare sulle vie per vedermi trapassare, e che le curiose donne mi mostravano col dito ai loro fanciulli che tenevano fra le braccia fra mezzo al circostante numeroso popolo. Molte volte le lagrime di gioia mi bagnarono gli occhi, ed andava meco stesso benedicendo la libertà, che fa i popoli lieti, e ricompensa i suoi difensori con piaceri ignoti agli inesorabili tiranni.

Fra tanti e sì grandi segni di onoranza dei popoli verso colui, che presso di loro vi rappresenta, o cittadini colleghi, un solo desiderio mi rimaneva, e quest'era che la missione sortisse un esito conforme ai voti vostri ed alla gloria del nostro Piemonte. Nè fu vana la mia aspettazione. Nel Comune d'Ivrea tanto fu la cospirazione degli animi ed il consenso di tutti i cittadini verso la desiderata unione, che maggiore non si poteva aspettare; nè fra i voti emessi negli antichi o ne' moderni tempi dai popoli repubblicani intorno i loro più grandi interessi più autentico e più solenne di questo non

è stato mai. La municipalità, della quale lo zelo e l'ardenza repubblicana non si può bastantemente lodare, abbracciò con esultanza il partito della riunione; nè fu da questo diverso il voto della direzione centrale di finanza, i membri della quale sono quali debbono essere veri ed incorrotti questori e conservatori gelosi del pubblico denaro. L'esempio di queste due primarie autorità imitarono bramosamente il tribunale d'alta polizia, il cittadino vescovo, tutte le comunità religiose d'ambi i sessi, ed i cittadini ebrei. Furono queste tranquille deliberazioni di venerabili consessi. Ma che dirò degli ardenti e tumultuarii unanimi voti espressi da quella società popolare, voti scappati quasi per islancio da cuori pieni d'impeto repubblicano? La Guardia Nazionale, che pel coraggio guerriero, per l'ordine e la disciplina pare più truppa d'ordinanza, che non Guardia Nazionale, unanimemente votò a favore dell'unione. Concorse in folla il popolo a soscriversi nella casa municipale, mostrando il medesimo desiderio; e potete credere che io non ho mai veduto spettacolo sì augusto come questo, in cui un popolo intiero, esercitando il diritto di sovranità che gli compete, decideva in quel momento della sua sorte e di quella di tutta la sua posterità.

Inseguendo quindi i vostri ordini, partii la sera del 19 per recarmi in Aosta ad oggetto di eseguirvi la medesima commissione, nel caso in cui il nostro collega Cerise non si fosse ancora riavuto della sua poco favorevole salute. Viaggiando per quella lunghissima valle, fra le ombre della notte, fra il silenzio delle cose, interrotto solo dallo strepito della sonante Dora, fra i lontani e rari lumi, che su per quelle balze qua e là si discoprivano,

andava meco stesso considerando che Giulio Cesare, seguito dalle terribili legioni romane, aveva battuta la medesima strada per andare a rapire agli antichi Galli il dono prezioso della libertà; e che la stessa strada avevano dopo duemila anni percorsa le invincibili brigate degli odierni Francesi per recare il medesimo prezioso dono agl'Italiani d'oggidì. Il cittadino Cerise eseguì in Aosta la commissione, di cui l'avete incaricato, di raccogliere i voti di quella popolazione intorno al medesimo oggetto con quell'esito che si doveva aspettare da quei buoni e tranquilli abitatori di alpestri montagne, siccome egli vi narrerà più diffusamente (1). Quindi mi trasferii di nuovo celeremente nel Canavese, dove ho trovato già in gran parte riempito l'oggetto della mia missione da coloro che a tal uopo erano stati per me deputati, nominatamente dai cittadini Pier Vincenzo Belloco, Bernardino Droetti, Giuseppe Aymone, Camillo Moretta, lo zelo e virtù repubblicana dei quali intendo che vi sia in singolar modo raccomandata. Rimanevano da raccogliersi i voti delle popolazioni di Cuorgnè e di Ponte e delle vicine valli di Locana e Soana. Le municipalità di Cuorgnè e Ponte deliberarono tosto a favore della riunione; e le Guardie Nazionali ed il popolo di cotesti due importanti Comuni l'acclamarono unanimemente.

(1) Nel rapporto di Cerise al Governo provvisorio si leggono a riguardo di Botta queste parole: « Non vi farò parola delle pubbliche feste, balli, illuminazioni, conviti patriotici ch'ebbero luogo nell'arrivo di Botta, nostro collega; i buoni abitanti d'Aosta godendo già dell'anticipata speranza di divenire Francesi, diedero tutte le dimostrazioni della più viva allegrezza. »

Commisi quindi ai cittadini Bertotti, parroco di Locana, e Craveri, ottimi repubblicani, di andare a raccogliere i voti dei popoli delle valli Locana e Soana. Ho già ricevuto quelli della prima favorevoli all'unione, e sto aspettando gli altri della seconda. Sono nello spazio che m'avete assegnato, cento sessantasei municipalità, e qui vi presento già i voti di cento cinquantatrè, i quali sono tutti affermativi per la riunione, eccettuati sette o otto, i quali sono a favore della repubblica piemontese. Vi sono pure compresi più di ventimila voti individuali.

Fu quasi solo pensiero dei re di aver cura principalmente delle grandi città, mettendo in non cale i pacifici abitatori delle umili ville, se non se di quando in quando se ne ricordavano per trar da loro sudore, denaro e sangue. Sono piene le storie dei fasti delle grandi città. I prezzolati poeti ne riempirono le loro carte; e appena si legge nel solo Tacito la verace descrizione dei costumi naturali degli antichi e selvaggi Germani; descrizione che da lui espresse forse più il genio suo maligno col desiderio di biasimare acremente per una risentita opposizione i corrotti costumi dei Romani de' suoi tempi, che non quello di lodare quelle povere genti. Io vi voglio parlare del popolo di Salto, piccola ed umil villa sulla sponda dell'Orco situato andando da Cuorgnè a Ponte. Il suono delle campane, i tamburi battenti di quella rusticana Guardia Nazionale, la folla dell'accorso popolo, la municipalità del luogo, che ansiosamente ci aspettava, la gioia dipinta nel viso di tutti, mi fecero certo di quanto sia onorata l'autorità vostra in quelle placide campagne, e che lo zelo repubblicano, e la vera cordialità siede forse più grandemente ne' rustici, che

ne' cittadini petti. Il cittadino Orangiano, membro della Direzione centrale d'Ivrea, che volle accompagnarmi nel mio giro, loro disse, orando, cose nella sublimità loro sì semplici e adatte alla capacità degli ascoltanti, che produsse una evidente commozione in tutti gli animi. In questo medesimo luogo io sono stato efficacemente secondato dal cittadino avvocato Podio, capitano della Guardia Nazionale, di cui lodo il patriotismo e l'animo ospitale. Se mai vi fu voto venerando, si è certamente quello emesso a favore della riunione da cotesta umile popolazione, che mai non seppe infingersi. Con quanto piacere intes'io a gridare ad una voce da tutti que' buoni contadini: *Viva la Libertà, Viva la Repubblica Francese!* Volli la notte rimanermi fra di loro, e vi assicuro che non vi fu mai rappresentante di popolo più veracemente e più cordialmente festeggiato come io fui da quella buona gente in quella felicissima notte. Ricevete, o buoni ed onesti cittadini di Salto, nel Canavese, la pubblica testimonianza della mia riconoscenza, e possa la libertà, che meritate, allontanare da voi ogni sventura e rendervi pienamente felici.

Tali, o cittadini colleghi, sono stati i voti a favore della riunione del popolo canavesano. Non sono essi voti inutili. Questa gente dura, faticosa, robusta ed amante delle armi, quando giura, giura fortemente, e vuole che sia da ognuno rispettata la sua volontà, e guai a que' nemici, che per avventura s'incontrassero nel suo cammino.

Torino, 3 ventoso, anno 7 (1).

BOTTA CARLO.

(1) 21 febbraio 1799.

II.

Per la vittoria di Marengo, ritornato il Piemonte sotto il francese dominio, Buonaparte nominava il generale Dupont ministro straordinario a Torino. Poco dopo con decreto del generale in capo, Berthier, fu nominata una Consulta composta di trenta membri, fra' quali il Botta.

Al generale Dupont fu in breve surrogato il generale Jourdan, il vincitore di Fleurus. Nella seduta pubblica della Consulta, tenutasi il 15 *agosto* 1800, *il Dupont presentava ad essa il suo successore nella qualità di nuovo presidente della Consulta. Jourdan lesse un discorso, dopo il quale* Botta, *invitato dal segretario generale ad essere interprete de' sentimenti di rispetto e d'ammirazione di tutti i membri della Consulta verso i suddetti generali, salì alla tribuna, e vi pronunciò le seguenti parole:*

CITTADINI LEGISLATORI,

Ella è certamente una giornata ben memorabile pel Piemonte quella, in cui uno dei primi fondatori della libertà nei due emisferi, quegli che fece crollare nei campi di Fleurus le falangi alemanne, quegli finalmente, il cui nome richiama la famosa ricordanza degli Epaminonda, dei Scipioni e dei Washington è comparso tra voi. Il Governo francese non poteva dare al popolo del Piemonte più autentica prova del suo attaccamento e dell'interesse che prende alla sua felicità, che inviando fra noi un cittadino per virtù civili, non meno che per guerriere imprese così commendevole.

Si rimiravano altre volte i guerrieri con ispavento; ma quanto sono degni della nostra riconoscenza quelli che, a costo del loro sangue, tra mille pericoli e privazioni ci procurano quella libertà, senza la quale è un obbrobrio la vita, ed una necessità indispensabile la morte per qualunque uomo generoso e magnanimo! Tali sono i Moreau, i Massena, i Brune, i Berthier; tali furono i Dugomier, i Dampierre, i Joubert, i Desaix; tale è il primo Console della Repubblica francese; tale quegli che tra voi si mostra in questo giorno.

Egli è dunque a nome della Consulta, a nome del popolo piemontese, di quel popolo, cui la propria situazione e le troppo lunghe sventure rendono così interessante, che io protesto qui solennemente al Governo francese, ed al suo primo Magistrato la viva nostra riconoscenza e il costante desiderio di contribuire con tutti i mezzi, a noi possibili, alla comune felicità.

Cittadino ministro, in difficili momenti voi comparite fra noi; ma se in ogni lato incontrerete le traccie della miseria, e d'un odioso regime, vi troverete almeno la miglior volontà ed un felice concorso di tutte le Autorità costituite. Passioni discordanti si dibattono a vicenda; profonde piaghe hanno pressochè estinta la vita dello Stato; la vostra moderazione, la vostra prudenza, la vostra fermezza sapranno reprimere le une, e sanare le altre. Voi condurrete a buon termine la grand'opera, che il saggio e modesto Dupont ha così bene incominciata; e quando la pace avrà coronati i generosi vostri sforzi, quando un Governo costituzionale, saggio egualmente che forte, avrà rassicurata alle famiglie la tranquillità e l'abbondanza, quando

finalmente, obbliando i nostri timori e le passate nostre vicende, noi potremo senza ritegno abbandonarci a tutte le dolci affezioni, che onorano e sollevano la umanità, noi pronuncieremo i vostri nomi col trasporto della più tenera riconoscenza. La moderazione ed i benefizi dei vincitori del Reno, del Danubio, del Nilo e del Po non siano cancellati giammai dalla nostra memoria; noi ci ricorderemo per sempre che se il virtuoso Catinat, per non portare la desolazione in questo sgraziato paese, contravvenne formalmente agli ordini del suo re, voi avete fedelmente eseguiti quelli del primo Magistrato della Repubblica per apportargli la libertà, la pace, la felicità e l'abbondanza.

III.

Discorso pronunciato dal cittadino Carlo Botta, *Presidente del Giurì d'istruzione pubblica al generale Jourdan in occasione di sua partenza dalla* 27ma *divisione militare.*

Les motifs et les circonstances qui nous amènent devant vous, citoyen Général, nous rappellent naturellement l'époque où, organe et représentant d'un Gouvernement bienfaisant, qui méditait dès-lors le bonheur et la prospérité du Piémont, vous parûtes pour la première fois parmi nous. La confiance de mes collègues de la Consulta m'appela alors à vous exprimer dans une circonstance solennelle nos besoins, nos vœux et nos espérances. Le souvenir du vertueux Catinat vint se mêler de lui-même à la renommée, dont était précédé un guerrier cé-

lèbre dans les fastes de la liberté française. J'ai donc bien auguré, citoyen Général; nos vœux sont accomplis. Notre pays était alors agité par des dissentions intestines; elles sont éteintes. Les esprits étaient tourmentés par de cruelles incertitudes; elles sont terminées. Des circonstances malheureuses avaient porté précédemment la désorganisation dans les finances; l'ordre et la régularité y sont rétablis, et nous pouvons espérer à cet égard le plus heureux avenir. Au milieu de vos immenses travaux administratifs, vous aimiez à jeter vos regards sur ces précieux dons du ciel, les sciences, les lettres et les arts. Vous avez honoré de votre amitié les savants les plus distingués du pays; vous avez associé à vos travaux des citoyens célèbres dans la carrière des sciences et des lettres; l'instruction publique est dotée; l'école vétérinaire est fondée; l'école de sculpture prend un nouvel accroissement; des prix sont décernés et distribués pour ranimer dans le sein de nos élèves le feu de la plus noble émulation; trois savants illustres, qui cultivent avec le plus brillant succès une branche de physique féconde en merveille, en recherchant avec une sagacité rare les propriétés de l'argent le plus étonnant, qui ait jamais été découvert, sont encouragés par vous; une école des arts du dessein est établie, et le vœux de la loi du 11 floréal se trouve rempli à cet égard; toutes les dispositions sont prises pour l'établissement d'une école de musique; l'Athénée lui-même est réorganisé sur un plan plus régulier et plus conforme aux dispositions de la loi que nous venons de citer. Tels sont les encouragements, tels sont les accroissements que l'instruction publique de la 27me division militaire a reçu pendant le cours

de votre glorieuse administration. C'est ainsi que vous avez secondé les intentions bienfaisantes d'un Gouvernement essentiellement grand et libéral. Permettez, citoyen Général, qu'au nom de l'Athénée, au nom de tous les savants, dont s'honore la 27me division militaire, nous vous en témoignions ici toute notre reconnaissance. La confiance du Gouvernement vous appelle à Paris. De là, nous l'espérons, vous tournerez encore vos regards paternels vers un pays, où vous avez laissé tant de souvenirs de bonté, de sagesse et de vertu. Présentez au premier Consul les hommages de notre vive reconnaissance pour les immenses bienfaits que nous avons reçus de lui. Dites-lui que dans l'Athénée de Turin on célèbre tous les jours sa gloire; qu'on y apprend à respecter les lois, à aimer le Gouvernement; et que dans tous les temps et dans toutes les circonstances notre jeunesse intéressante rivalisera de courage dans les périls, d'attachement à la République, d'amour pour son Chef auguste avec cette brillante jeunesse dont elle est appelée à partager la gloire et les destinées.

SCRITTI LETTERARII

LETTERE

di Carlo Botta *ad un suo amico intorno la lingua e lo stile ch'egli ha usato nella* Storia della guerra dell'Indipendenza degli Stati Uniti d'America.

I.

Parigi, 20 novembre 1810.

Ornatissimo Signore,

Ieri mi pervenne la lettera di Vostra Signoria del dì 6 del corrente. Io ho tenuto quella filastrocca del giornalista di Firenze in quel conto in cui si debbono tenere somiglianti baie. So ottimamente che quando un autore stampa, volere o non volere, egli è forza che si dicano di lui le buone e le male cose. Solo avrei desiderato che il giornalista di Firenze e così quel di Torino non avessero oltrepassato i termini della modestia. Ma queste son le lappole che si appiccano d'ordinario a chi scrive, e non c'è rimedio, e bisogna aver pazienza. Chi abbia mandato a Vostra Signoria la risposta stampata nel giornale di Torino, io non saprei. Si potrebbe forse sospettare che questa sia stata opera di qualche persona informata della opinione che Vostra Signoria manifestò in parecchie occorrenze intorno la lingua e lo stile della mia storia. Rispetto poi a quello che alcuni sono andati dicendo e qui a Parigi ed altrove, ch'io non so di italiana lingua nè punto nè poco, mi darò facilmente pace; poichè in vero io non so quell'italiano servile e maccaronico che i più fra gli odierni Italiani parlano e scrivono oggidì. Ma in questo, e

massime quanto alla nobiltà dello scrivere, io amo meglio aver torto con Villani, con Guicciardini, con Machiavelli, con Varchi, con Bembo, con Davanzati e coi due Paoli Veneziani, che ragione coi moderni corrompitori della più bella fra le lingue viventi. Ma lasciando dall'un dei lati queste inezie letterarie, la stima che Vostra Signoria è contenta di fare di me, è uno dei migliori acquisti ch'io abbia fatto nella mia vita; e tanto mi riesce più prezioso, quanto egli era piuttosto desiderato che sperato. Io gliene rendo infinite grazie, e farò ogni opera per rispondere degnamente a tanta bontà, ecc.

II.

Parigi, 30 marzo 1811.

Ornatissimo Signore,

Quello che Vostra Signoria mi scrive colla sua de' 18 del corrente intorno il pericolo che sì da vicino sovrasta alla nostra lingua di diventar tutta infrancesata, è pur troppo vero, ed ella sa che le mie querele in questo proposito vanno al cielo. Ma per questo abbiamo noi ad abbandonarci dell'animo? Per questo dobbiamo noi lasciarci rapir dalla piena senza tentar di scemarla e di divertirla? Per questo dobbiamo noi restarci dal versarvi continuamente ed a piena secchia acqua chiara in questa torba, finchè di nuovo ella ritorni nella sua chiarezza e limpidezza naturale? E non sogliono gli uomini generosi là adoperar più sforzi, là mettere maggior la forza, dov'è maggiore il pericolo? Si crede forse che la lingua di Dante e del Petrarca non porti il pregio di esser conservata pura ed illibata?

Non è dessa il più bel fiore, non il più prezioso ornamento che sia rimasto all'Italia nostra? Noi ce ne vantiamo, i forestieri ce l'invidiano; niuna fra le moderne è salita a tanto grido presso le genti; e non pertanto noi non cessiamo mai dal corromperla, come se pagati fossimo a giornata per ciò fare, e portiamovi entro di continuo lega forastiera! Non così i Francesi, i quali fanno caso di Stato l'introduzione di una locuzione o di una parola forestiera nella lingua loro. E se i nostri scrittori infranciosati fossero presenti alle tornate dell'Accademia francese in Parigi ed udissero con quanta gelosia e quasi con quanta schifiltà delle voci forestiere stanno questi signori accademici compilando il loro nuovo dizionario, arrossirebbero per la vergogna, se però non sono eglino del tutto spacciati. Così rispondiamo noi alle cure dell'Imperatore verso la lingua nostra? Intende egli forse che noi parliamo con voce servile? Che invece di ridurci a sanità, c'ingolfiamo vieppiù nella corruttela? Che parliamo francese con bocche italiane? Che rifioriamo ogni dì più delle gonfiezze del decimosettimo secolo, e dei gallicismi, anche dei più brutti trovati a' tempi della rivoluzione, dai quali si guardano ora i Francesi stessi del secolo decimottavo quanto dalla peste? Per questo ha forse Sua Maestà permesso che si usasse anche nelle cose pubbliche in Toscana la toscana lingua; per questo ha fondato i premii; per questo parla ella sempre italiano a chi conosce italiano? Ah! se la nostra lingua, pari in vaghezza ed in copia alla greca, e spesso in maestà alla latina, perisce, s'ella diventa morta del tutto, siccome è già vicina al morire, di niun altro potremo dolerci che di noi stessi; per-

ciocchè sarà tutta nostra la colpa. Benchè, se noi fossimo Italiani come i Francesi sono Francesi, ci recheremmo con tanto maggior ardore in sul voler conservare la purezza delle acque fortunate dell'Arno, quanto più è grave il pericolo che s'intorbidino, poichè *urget praesentia Turni.* Quanto a me, io non posso sperare, nè spero che il mio piccolo rigagnolo possa portar qualche momento in questo; chè non feci mai altro concetto di quello di riportarne lode di buona volontà. L'avere poi biasimo, come tuttavia odo che ne ho, confesserò il vero che ciò mi riesce ad ogni modo fuori della mia aspettazione. Nè dico questo per conto del signor..... che stampò que' due articoli, e già lo sapeva anche prima che la Signoria Vostra me ne informasse. Della qual cosa io aveva preso maraviglia non poca; non perchè io lo tenessi come intendente più che tanto in fatto della nostra lingua, ma perchè io sapeva ch'egli era fra il numero dei concorrenti. Oh! veda Vostra Signoria che bei modi di concorrente son questi! Parlare con quell'immodestia e con quel veleno con cui ei parlò delle cose di un suo compagno nell'aringo! Ma tal sia di lui; ch'io lo tengo per un uomo di mala natura e per un sofista magro e scortese; ed amerei meglio portar la mitera, che aver fatto quegli articoli. Vostra Signoria mi tocca qualche cosa de' premii. Ella sappia ch'io mi terrei molto onorato del premio. Pure la mia Storia era condotta a fine e compiuta da ogni lato, prima che Sua Maestà scrivesse il decreto de' premii; e da questo decreto in poi non vi aggiunsi una sola parola, nè vi cambiai un iota. Dico questo per far palese a Vostra Signoria che tutto il bene od il male che è nella mia opera, è venuto tutto dalla

mia spontanea volontà; e che non vi sono entro altri interessi fuori di quei della lingua. Che in Toscana non si voglia accettare il mio buon animo, me ne duole per questo stesso motivo, e non per altro: chè io sapeva benissimo, fin quando io cominciai a metter penna in carta, a che cammino si va quando si va contro l'universale. Che poi, come Vostra Signoria mi scrive, la riforma da me tentata sia sembrata un poco troppo gagliarda, non me ne maraviglio. Pure avrei creduto che si sarebbe fatto concetto più aggiustato di ciò ch'io ebbi in animo di fare. Io ho voluto adoperare a guisa di buon cultore, il quale volendo raddrizzare le vette d'un albero che pendono troppo da una parte, non solo le rialza sino al diritto, ma le piega anco molto dalla contraria parte, acciocchè, rilasciate essendo, in esso diritto si fermino, e non tornino nella loro prima piegatura. Pendendosi universalmente verso il gallicismo, ho voluto pendere al fiorentinismo; e mi sarei aspettato le spuntonate da tutt'altra parte piuttosto che da Firenze. Pure vi nascono delle strane cose in questo mondo, e bisogna aver pazienza; chè non sono il primo ad essere stato lapidato *de bono opere.* Tuttavia io non mi ritraggo per questo dalla mia sentenza, e sto coi medici che pensano che *extremis malis extrema remedia:* e se avessi a ricominciare, farei questo medesimo ed anche peggio, per risvegliar dal profondo sonno gli Italiani rispetto alla lingua loro, e per guarirli dal restio. Ma tornando a noi, mi spiace assai che il carteggio nostro abbia incominciato da queste improntitudini di giornali. Mi giova sperare, e ne prego il cielo, che ne s'aprano da ora in poi occasioni di lettere e più importanti e più vaghe che queste

non sono, e ch'io potrò godermi a bell'agio i frutti della cortesia e dell'ingegno suo; a'quali m'ingegnerò di corrispondere se non degnamente, poichè non ispero tant'oltre, almeno con quel più vivo desiderio ch'io possa. Mi raccomando a Vostra Signoria, e me le offero e dono per sempre.

ARTICOLI BIOGRAFICI

DI TRE ILLUSTRI AMERICANI (1).

Adams (Samuel), membre du congrès américain, fut un des principaux auteurs de la révolution des États-Unis. Il était né à Boston le 27 septembre 1722. Après avoir fait partie de la législature américaine pendant dix ans, il devint, en 1774, membre du congrès général, et se montra dès-lors l'un des chefs les plus audacieux du parti de l'indépendance. Ce fut à lui que l'on dut en grande partie l'opposition si vive qui se manifesta de bonne heure dans cette province contre les lois fiscales de l'Angleterre; quoiqu'il fût déjà fort âgé à l'époque des premiers troubles, il ne cédait à personne, ni par la vivacité de ses idées, ni par son activité à les mettre à exécution. C'est lui qui, le premier, donna l'idée d'organiser les sociétés populaires de manière que toutes correspondissent ensemble, et eussent un point central dans celle de Boston. Cette organisation, qui créa une espèce d'État dans l'État fut un des plus puissants leviers de la révolution. Adams s'impatientait de ce que les hostilités ne commençaient pas assez tôt entre les colonies et la mère patrie, et on l'entendit s'écrier, à la nouvelle des premiers coups de fusil tirés à la bataille de Lexinton : « Quelle glorieuse matinée que celle-ci! » Il fut aussi le premier à élever ses vues vers l'indépendance, même au moment où les partisans les plus chauds de la

(1) Sono ricavati dalla *Biographie universelle ancienne et moderne*, di Michaud. Nella seconda edizione parigina del 1843, l'articolo riferentesi a Benedetto Arnold fu ommesso.

liberté américaine ne visaient encore qu'au redressement de quelques griefs. Élu plusieurs fois, par l'État de Massachusset, membre du congrès, il y soutint vivement le parti de l'indépendance. Il voulait qu'il n'y eût point de troupes réglées, et qu'à l'imitation des Romains, tous les Américains fussent soldats. Il n'aimait pas Washington; la prudence et la circonspection du Général ne pouvaient plaire à cet esprit ardent et inquiet. On pense même qu'il ne fût pas étranger au projet formé, en 1778, pour lui ôter le commandement de l'armée, et le donner au général Gates. Sans songer aux obstacles inséparables d'une grande entreprise, il aurait voulu qu'on exécutât ses plans avec la même rapidité qu'il les formait. Il fut un des auteurs de la constitution de l'État de Massachusset, et devint membre du sénat quand elle fut adoptée. Partisan outré de la démocratie, on lui reprochait de consulter plutôt sa bibliothèque que l'expérience et de passer toujours par les Grecs et les Romains pour arriver aux Anglais et aux Américains. Cependant il paraît qu'il était revenu depuis à des idées plus saines, car il employa dans la suite toute son influence à former une armée et à établir un gouvernement mixte. Son extérieur simple et mesquin semblait contraster avec la force et l'étendue de sa pensée. Il eut le bonheur de vivre assez longtemps pour voir les efforts qu'il avait faits pour l'indépendance de son pays couronnés du plus heureux succès. Il est mort pauvre, comme il avait vécu. On l'a surnommé le *Caton de l'Amérique*. Ses écrits ne consistent qu'en quelques brochures et différents articles politiques insérés dans les journaux. Sa *Correspondance avec le président John Adams* a été imprimée en 1800.

Adams (John), président des États-Unis d'Amérique. L'histoire l'a placé au nombre des premiers hommes d'État de son pays. Issu de l'une des premières familles qui fondèrent, en 1630, la colonie de Massachusset-Bey, il naquit à Braintrée, dans cette colonie, le 19 octobre 1735. Avant la révolution qui éleva son pays au rang des États indépendants, il exerçait la profession d'homme de loi, dans laquelle il avait acquis une grande réputation. A l'époque des premiers troubles, il se signala comme le défenseur des droits de son pays, dans une belle dissertation sur les lois canoniques et féodales. Il soutint vivement le parti des colonies, et publia une *Histoire de la querelle entre l'Amérique et la mère patrie*, qui fut insérée dans la gazette de Boston, et produisit un grand effet sur l'esprit de ses concitoyens. Le bruit de ces écrits parvint jusqu'à Londres, où ils furent réunis en un corps d'ouvrage et imprimés en 1768. Le gouvernement anglais, juste appréciateur de ses talents, mais non pas de son caractère, essaya de le détacher de la cause nationale en lui offrant le poste lucratif d'avocat général près de la cour de l'amirauté; Adams refusa sans hésiter. Quoiqu'il fût l'un des principaux chefs de l'opposition qui se manifesta dans le Massachusset contre le gouvernement anglais, il combattit toujours les mesures violentes, et il défendit avec beaucoup d'éloquence, devant la cour criminelle de Boston, le capitaine Preston et ses soldats qui, dans l'émeute de cette ville du 5 mars 1770, avaient tiré sur le peuple et tué plusieurs personnes. Preston fut acquitté, et le crédit d'Adams n'en souffrit qu'auprès de ceux qui ne voulaient pas voir que l'infraction des lois criminelles est le caractère à la fois le plus évident

et le plus effrayant de l'anarchie et du despotisme populaire. Il fut élu au congrès en 1774, et réélu en 1775. Adams fut un des premiers à s'apercevoir qu'une réconciliation franche et durable avec la mère patrie était devenue impossible. Il fit partie du congrès qui se réunit à Philadelphie en 1774, et prit part à la déclaration solennelle de droits et de principes qui appela le peuple à la résistance, et ferma au commerce anglais les ports de l'Amérique. Il se prononça fortement pour l'indépendance, et fut l'un des principaux promoteurs de la fameuse résolution du 4 juillet 1776, qui déclara les colonies d'Amérique *États libres, souverains et indépendants.* Lorsque les États Unis, se trouvant pressés par les armes de l'Angleterre, tournèrent les yeux vers la France, en 1777, John Adams fut envoyé avec Franklin, près la cour de Versailles, pour négocier ce traité d'alliance et de commerce qui a si puissamment aidé à l'émancipation de l'Amérique. A son retour, les habitants de Massachusset invoquèrent ses lumières pour la formation d'un plan de gouvernement, et c'est à lui que cet État est principalement redevable de sa constitution. En 1780, il revint à la Haye, revêtu de tous les pouvoirs du congrès, et, peu de temps après, les États-Unis le nommèrent leur ministre plénipotentiaire près des États généraux des Provinces-Unies. Son habileté contribua beaucoup à entraîner la Hollande dans la guerre contre la Grande-Bretagne. Il négocia et conclut un traité d'amitié et de commerce avec les États généraux, et obtint des emprunts qui furent d'un grand secours aux Américains. Il vint ensuite à Paris (1782), où il fut un des négociateurs du traité de paix avec l'Angleterre, qui reconnut l'indépendance des États-

Unis. C'est principalement à sa fermeté et à son adresse que les Américains doivent le droit qui leur a été accordé par ce traité de faire la pêche sur les bancs de Terre-Neuve. Après la paix, il conseilla des mesures de modération envers les *loyalistes:* ce qui lui attira l'inimitié des républicains, qui commencèrent dès-lors à le regarder comme un partisan de l'Angleterre. En 1785, il fut envoyé à Londres pour négocier un traité de commerce qu'il ne put conclure. Cependant les circonstances où les États-Unis se trouvaient, et surtout la forme du gouvernement, donnaient des inquiétudes aux hommes prévoyants. En effet, quelle sécurité, ou quel espoir de stabilité pouvait inspirer un gouvernement qui était autorisé à déclarer la guerre, et ne pouvait se procurer les moyens de la faire que par le consentement des treize États indépendants? Quelle confiance devait inspirer un État qui pouvait contracter des dettes, et n'avait de droits, pour se créer des fonds afin de les payer, que par la volonté des treize souverainetés distinctes? Tous les bons esprits désiraient un changement qui donnât plus de force au gouvernement central: John Adams, qui était encore en Europe, fut un des premiers à le proposer. Washington, Hamilton et d'autres hommes, qu'on appela dans la suite *fédéralistes*, se joignirent à lui; le changement eut lieu, et amena la constitution de 1788; Washington fut élu président, et John Adams vice-président. Cette constitution eut de nombreux ennemis, auxquels on donna le nom de *républicains*, et à la tête desquels on plaçait Jefferson. Ils soupçonnaient les fédéralistes de vouloir établir l'aristocratie, et peut-être même la royauté. John Adams excitait particulièrement leurs craintes;

on connaissait son opinion sur la nécessité d'une balance entre les pouvoirs, et l'on supposait que la conséquence de cette opinion conduirait à des ordres distincts et héréditaires. On lui reprochait d'entretenir un état de maison semblable à celui d'un monarque. Les haines entre les deux partis s'envenimèrent davantage, lorsque la révolution commença en France, et que la guerre éclata entre cette puissance et la Grande-Bretagne. Les fédéralistes voulaient garder la neutralité, et les républicains désiraient qu'on se déclarât pour la France. L'exaspération fut au comble, lorsque le gouvernement des États-Unis conclut un traité de navigation et de commerce avec l'Angleterre. Ce traité, qui donna de justes motifs de plainte au gouvernement français, aurait assuré aux républicains la supériorité, sans les excès auxquels on venait de se livrer en France, et sans la conduite impolitique des agents du Directoire exécutif en Amérique. John Adams seconda constamment l'administration dans toutes ces circonstances. Il fut réélu vice-président sous la seconde présidence de Washington. A la troisième élection, Washington ayant déclaré son intention formelle de se retirer des affaires publiques, les républicains se crurent sûrs de la victoire, et se flattèrent de porter Jefferson à la première magistrature. Ils furent encore trompés dans leur attente, par le zèle irréfléchi de l'agent du gouvernement français qui, au moment des élections, écrivit au secrétaire d'État une lettre dans laquelle il reprochait au gouvernement des États-Unis sa partialité pour l'Angleterre, et son ingratitude envers la France. Il semblait vouloir en appeler du gouvernement au peuple. Cette lettre fut imprimée le lendemain de sa date dans une gazette. Elle pro-

duisit un effet contraire à celui que son auteur s'était proposé. Tout le monde se mit en garde contre l'influence étrangère dans un moment si important. Beaucoup de républicains votèrent pour un fédéraliste. Adams l'emporta sur Jefferson, et fut porté à la magistrature suprême, où il suivit le plan de conduite qu'il avait adopté depuis longtemps. Il le suivit peut-être d'autant plus volontiers, qu'il était persuadé que le gouvernement républicain serait de courte durée en France. Pendant son administration, les contestations avec le Directoire furent très-vives, et auraient fini par une rupture, sans la sagesse du gouvernement qui fut établi à l'époque du 18 brumaire. A la fin de la présidence de John Adams, Jefferson fut élu à sa place. Adams, devenu vieux, se retira des affaires, et alla se reposer de ses travaux dans sa maison de campagne à Quincy. Il mourut à New-York, le 4 juillet 1826, à l'âge de 91 ans, cinquante ans, jour pour jour, après la déclaration d'indépendance, et non point en 1803, comme il a été dit par erreur dans la première édition de la *Biographie universelle*, et dans plusieurs autres ouvrages qui ont copié jusqu'à ses fautes. Au bruit des cloches qui célébraient ce mémorable anniversaire, il rassembla ses dernières forces, et dit : « C'est le glorieux 4 juillet! que Dieu le bénisse, et vous bénisse tous! Oui, c'est un grand et glorieux jour! » et il expira. John Adams a publié en anglais : *Défense de la constitution et du gouvernement des États-Unis d'Amérique, ou de la nécessité d'une balance dans les pouvoirs d'un gouvernement libre*, avec cette épigraphe, tirée de Pope : « L'opposition de toute la nature tient toute la nature en paix. » Londres, 1787-88, 2 vol. in-8°. Ce livre est en forme de

lettres. L'auteur en fit paraître une nouvelle édition entièrement refondue, sous le titre d'*Histoire des principales républiques du monde*. Londres, 1794, 3 vol. in-8°. Le principal but de l'auteur est de prouver que la démocratie pure est le pire de tous les gouvernements, et il en fournit des preuves nombreuses par des faits historiques.

Arnold (Benoît) l'un des généraux les plus célèbres de l'armée américaine, pendant la guerre de l'indépendance des États-Unis, faisait, avant cette époque, le commerce de chevaux. Il embrassa, avec ardeur, le parti de la révolution. Son audace le fit bientôt distinguer: il ne tarda pas à être nommé colonel; se trouva à la prise du fort Ticondéroya, et fit partie, peu de temps après, de l'expédition du Canada. Sa marche, dans le cours de l'hiver, à travers les montagnes inhabitées du Maine, est une des entreprises les plus hardies que jamais chef militaire ait tentées. Il commandait au détachement de l'armée du congrès, qui donna l'assaut à Quebec, dans les derniers jours de 1775. Arnold fut blessé dans cette occasion, et obligé de se retirer du combat. Par suite de sa blessure, et par la mort de Montgommery, l'assaut n'eut point de succès. Dans un combat naval qu'il livra aux Anglais, sur le lac Champlain, il soutint sa réputation militaire; et il fit, sous les ordres de Gates, des prodiges de valeur dans deux batailles sanglantes, que celui-ci livra au général anglais Burgoyne sur les bords de la rivière du Nord en 1777. On lui doit, en grande partie, le succès de ces deux journées, qui obligèrent

toute l'armée anglaise à mettre bas les armes. Arnold fut nommé commandant de Philadelphie, lorsque les Anglais eurent évacué cette place en 1778; mais ce fut alors qu'il commença à se faire remarquer par une conduite qui contrastait vivement avec les mœurs de son pays et avec les circonstances où se trouvait sa patrie. Il faisait tous les jours une dépense énorme en dîners, en bals, en concerts, et montrait une insolence à laquelle on n'était pas accoutumé, témoignant les plus grands mépris pour l'autorité civile. Ses dettes s'accumulèrent, et il fut accusé de péculat par l'assemblée de Pensilvanie. On le condamna à être réprimandé par le général Washington. Son âme altière ne put supporter un pareil affront: ce fut alors qu'il forma le projet de trahir sa patrie et de se vendre aux Anglais. Il demanda et obtint le commandement du poste important de West-Point, situé dans le voisinage de New-York, quartier général de l'armée anglaise. Une correspondance s'établit bientôt entre lui et le général anglais Clinton, par l'intermédiaire du major André, aide-de-camp de ce dernier. André lui-même vint trouver Arnold à West-Point: le projet était de livrer cette place aux Anglais, et de faire prendre, au corps d'armée commandé par Arnold, une position telle, que l'armée anglaise pût le surprendre, le faire prisonnier, et s'emparer de toutes ses armes et de ses munitions; mais le major André est arrêté en retournant à New-York, et la trame est découverte; Arnold, ayant eu le temps de se sauver auprès de Clinton, publie deux manifestes, et attribue son changement d'opinion à la déclaration de l'indépendance, et à l'alliance avec la France, quoiqu'il eût continué à servir sous les drapeaux du congrès,

longtemps après ces deux événements. Il fut nommé major-général de l'armée anglaise; mais il ne fit plus la guerre qu'en brigand; il brûla et dévasta un pays qu'il avait si bien défendu. Après le traité de paix, qui reconnut l'indépendance des États-Unis, il vint en Angleterre, où il mourut à la fin du 18e siècle, universellement méprisé.

MEMORIA INTORNO AL QUESITO:

Perchè si possono fare nella lingua italiana i versi sciolti, cioè senza rima? (1).

Signori, — La lingua italiana offre, per dettar in versi, una maravigliosa facilità. Questa facilità è tale, che un Italiano parla talvolta in versi senza

(1) Fu inserta negli atti di quell'accademia, dell'anno 1821, pagine 148 e seguenti, e stampata a parte nel 1822. Di questa memoria e della traduzione di Giacinto Ravelli fece recentemente speciale rapporto nella seduta dell' 11 febbraio 1859 all'accademia stessa di Roano l'illustre membro di essa, il signor Ballin, distintissimo letterato, già archivista della segreteria di Stato del regno d'Italia, ed attualmente direttore del monte di Pietà di Roano, profondo conoscitore dell'Italiana letteratura; e ci è ben caro di poter qui riferire alcuni pensieri sulla versificazione italiana, espressi nel suo dotto discorso, che servono a rendere la memoria di Botta più compiuta e più interessante.

« Cette dissertation (egli dice) a été connue en Italie, où elle a paru mériter les honneurs d'une traduction qui a été faite par un littérateur distingué de Verceil, Hyacinthe Ravelli, auteur de nombreuses poésies, de plusieurs comédies, de deux tragédies et rédacteur de plusieurs journaux littéraires. Ce travail pourrait faire un excellent chapitre d'un traité de versification italienne, et je vous demande la permission, messieurs, d'y ajouter quelques détails propres à le rendre plus complet.

» Les Italiens peuvent composer des vers sans rime; ils les appellent *versi sciolti*, c'est-à-dire *déliés* ou *libres:* nous les nommons *vers blancs*. Ces vers n'étaient point connus des anciens, et c'est seulement depuis le seizième siècle qu'on les a employés, non-seulement pour des comédies, des tragédies et des poèmes héroïques, mais aussi pour des

neppure avvedersene. Questo dipende dai moltissimi accenti ond'è ricca la lingua, e dall'infinito numero delle sue lunghe e delle sue brevi. Fu forza il

poésies lyriques, des traductions et des poèmes didactiques concernant les arts ou les sciences, tels que *l'Agriculture*, d'Alamanni; *les Abeilles*, de Giovanni Rucellai; *l'Art poétique*, de Gerolamo Muzio; *la Philosophie morale*, de Benedetto Menzini, et d'autres ouvrages du même genre, qui se prêteraient difficilement à la sujétion de la rime.

» On emploie généralement, dans cette espèce de poésie, les grands vers de onze syllabes (*endecasillabi*), qui sont les plus sonores, les plus majestueux de la langue italienne; ils peuvent être *piani*, c'est-à-dire avoir l'accent sur la pénultième syllabe, ou *sdruccioli* (glissants), c'est-à-dire avoir l'accent sur l'antépénultième syllabe, de manière que les deux dernières ne sont considérées que comme une seule, à cause de la rapidité avec laquelle on les prononce, après avoir appuyé la voix sur la précédente. On se sert aussi quelquefois, dans ce genre de poésie, des vers de sept syllabes (*settenarii*) entremêlés à ceux de onze. Il est à remarquer que les Italiens qui font si facilement des vers rimés, et qui les acceptent aussi sans trop de sévérité, sont beaucoup plus rigoureux à l'égard des vers *blancs*, dont la beauté et l'harmonie doit largement suppléer à ce charme, que la rime fait éprouver à l'oreille. Le style doit en être d'une pureté irréprochable, l'expression vive, les sentiments nobles; les licences poétiques, les mots d'un emploi trop facile doivent en être bannis; aussi la composition de ces vers est-elle plus difficile que celle des vers rimés.

» L'origine de ces vers est peu connue; quelques auteurs les attribuent soit à Trissino, ou à Iacopo Nardi, soit à Giovanni Rucellai, ou enfin à Sannazzaro. M. Daunou me semble avoir parfaitement élucidé la question dans la *Biographie universelle*.

porvi confini, e per questa ragione venne introdotta la rima, la quale, opponendo un ostacolo, ha posto i poeti nella necessità di concentrarsi, di raffinare i loro versi, e quindi dar loro più di robustezza ed una maggiore elevazione. La mancanza di rime nei versi è come la mancanza d'argini ad un torrente, onde l'onda sua scorre troppo sicura e con troppa facilità; non è più che prosa. La rima è come un dicco, il quale, arrestando il torrente, lo costringe

» Trissino né à Vicence le 8 juillet 1478, devint célèbre en 1514 ou 1515 par sa tragédie de *Sophonisbe*, qu'il écrivit en vers *sciolti*, et c'est certainement le premier ouvrage de cette importance où ils furent employés. Il se servi encore du même mode de versification dans sa comédie des *Simillimi*, qui parut en 1547.

» Quant à Sannazzaro né à Naples le 28 juillet 1458, vingt ans avant Trissino, ses vers sont rimés et mêlés de prose; mais ce ne sont pas des vers *blancs*, à l'exception toutefois des vingt-trois seulement, qui servent d'argument à la comédie de l'*Amicizia*, de Iacopo Nardi; ainsi, quand cette pièce serait antérieure à la *Sophonisbe*, ce qui est au moins incertain, l'idée de consacrer cette innovation pour un long poème, n'en appartiendrait pas moins à Trissino. A cet égard il ne peut rester aucun doute après la citation d'une lettre de Paolo Rucellai, frère de Giovanni, auteur du poème des *Abeilles*, qui écrivait à Trissino: Vous fûtes le premier à mettre en usage ce mode de composer en langue maternelle des vers affranchis de la rime, mode qui fut adopté depuis par mon frère.

» Ce fut cet exemple que ne tarda pas à suivre un des plus célèbres poètes italiens du seizième siècle, Annibal Caro, qui, dans sa vieillesse, entreprit et acheva, avec un immense succès, sa traduction de l'*Énéide* en vers *libres*, qui ne fut publiée qu'en 1581 (Venise, in-4°), bien que l'auteur, né à Civita Nova, en 1507, fût mort dès le 21 novembre 1566. »

a sollevarsi, ad agitarsi, a produrre effetti straordinarii; e questa è poesia. E per questo motivo, mentre la poesia rimata fu tenuta in onore nei primi tempi in che ebbe principio la lingua, quella non rimata rimase per lungo tempo in discredito, ed è pur forza il confessare che questo discredito le era dovuto.

Tuttavia alcuni uomini d'ingegno non tardarono molto ad avvedersi che la lingua italiana, colle doti di cui era doviziosa, poteva sollevarsi, anche con versi non rimati, alle regioni le più sublimi della poesia. Ciò che cotestoro aveano concepito, venne da essi eseguito con felicissimo risultamento. Vi sono dunque tra i versi sciolti italiani alcuni versi fiacchi, snervati, insulsi, e, se mi è concesso di valermi di questa espressione, dei versi effeminati; ma ve ne sono anche di quelli, nei quali non si potrebbe desiderare una maggiore sostenutezza, un'energia maggiore. Da ciò si deduce che vi sono condizioni da adempire perchè i versi italiani sciolti diventino poesia sublime, e perchè non abbiano nulla da invidiare ai versi rimati. Queste condizioni sono difficilissime, ed abbiamo udito da Italiani espertissimi che un componimento di discreta lunghezza in versi sciolti ed in lingua italiana chiedeva assai più di fatica e di cure, che non lo stesso pezzo dettato in versi rimati.

Ma in che consistono queste difficoltà? Quale è la differenza che scorgere si debbe tra il verso sciolto ed il verso rimato? Quest'argomento è stato esaminato, ma in parte soltanto, dai dotti che concorsero per il premio proposto dall'instituto, in occasione del tema proposto: *Per qual ragione non si possono dettare versi sciolti in lingua francese?*

Imprenderemo a disaminare questo tema sotto tutti i suoi aspetti, ma indicando solamente i diversi caratteri che aver dee la poesia italiana non rimata, caratteri che cotanto eminentemente la distinguono dalla poesia rimata. Per trattare questo argomento in tutta la sua estensione ci vorrebbero dei volumi. Non parleremo che del verso endecasillabo, siccome del più solenne fra gli italiani, ed al quale si riferiscono tutte le altre sorta di versi. I versi sciolti, se si ragguardano tutti separatamente, sono armonici al pari dei rimati. D'onde procede dunque che un componimento alquanto lungo in versi sciolti, senz'arte e senza le condizioni richieste, non produce che noia? Questo avviene, in primo luogo, perchè tra l'uno e l'altro verso vi scarseggierebbe la varietà: questo difetto viene dalla rima mascherato. La diversità dei suoni prodotti da rime diverse distoglie l'orecchio dall'uniformità dell'armonia, producendo ella stessa un'armonia di ben altra specie, e volgendo l'attenzione dell'orecchio al ritorno della medesima rima da esso desiderata. In questo meccanismo l'orecchio dimentica, sino ad un tal qual segno, l'armonia del verso intero per non udire che quella del finir del verso, cioè della rima. Così avviene che la rima, la quale a primo aspetto sembra sorgente di uniformità, concorre non di meno a produrre una varietà, ed a coprir la prima di un velo in un lungo seguito di versi.

Quali dunque sono le vie, per le quali può la lingua italiana variare l'armonia di verso a verso, e poter non aver d'uopo della rima? Noi brevemente le indicheremo.

1° La facoltà di proseguire nel verso seguente la sentenza principiata nel precedente. Quest'age-

volezza, che venne ravvisata da Voltaire, è stata ottimamente svolta dal signor Mablin, mio paesano, in una sua memoria che ottenne menzione onorevole dall'instituto. Quest'opposizione, che sussiste tra il verso terminato ed il senso della frase che non lo è, produce un senso piacevole, ha molta grazia, fa desiderare il verso seguente, e spinge ad esso il lettore rapidamente. Questa facoltà, generando un nuovo diletto per l'orecchio e per la mente, fa dimenticare la monotonia del verso. I Greci ed i Latini hanno ampiamente fatto uso di questa facoltà; Virgilio non ne ha fatto mai risparmio; gli Italiani l'hanno conservata in tutta la sua estensione. Questo ausilio è tanto giovevole che, allorquando viene ammesso nei versi francesi, produce un ottimo effetto, e si citano con piacere i passi, nei quali i poeti ne hanno fatto uso. Ma ciò che per i Francesi non è che un'eccezione, o, per dir meglio, una felice temerità, per gl'Italiani è un sistema naturale. Dobbiamo lamentar molto che i Francesi non sieno stati in questo meno vincolati. Si giudichi di quanti aiuti sia produttrice per i poeti italiani questa facoltà che per essi non ha confini.

2° L'inversione delle frasi. Il contrasto che si produce tra l'orecchio che tien dietro ad un'armonia e la mente che rimane sospesa ed obbligata ad andare innanzi, oppur indietro, e combinare insieme parole fra loro distanti onde trovare un senso soddisfacente, è un'abbondante sorgente di diletto, e questo diletto indebolisce l'effetto della monotonia. Allorquando il senso e l'armonia camminano di pari passo, come nella costruzione diretta, non vi è contrasto, non interruzione, non difficoltà superata, quindi meno di varietà, meno d'importanza, meno

di diletto. La mente non ama di tener dietro servilmente all'orecchio; essa vuole esser libera; si compiace benissimo di udire, in mezzo delle sue operazioni attive, risuonare da lungi un'armonia, ma non vuole esserne la schiava. Questa è la possanza magica dell'inversione. La mente, attivamente occupata, non ha bisogno della rima ch'essa risguarda se non qualcosa da poco, o per lo meno non tiene che in conto di debole sussidio. Quegli che procede con una costruzione diretta, va sempre dechinando, mentre quegli che va procedendo con una inversione è in dovere d'elevarsi, perchè dee vincere gli ostacoli che gli si parano dinanzi. Difficilmente può esser buono un verso che contenga una costruzione diretta, se non è spalleggiato dalla rima. È impossibile poi che buono egli non sia se vi è in esso inversione, quantunque non abbia rima. La costruzione diretta non vale che per la chiarezza; ma nulla non vale per il nerbo, nulla per l'eleganza, nulla per la sublimità. Ella racchiude in sè un tal che di debole, d'insulso, che ha d'uopo dell'aiuto della rima perchè gli si possa concedere il nome di poesia. Senza la rima non è che vil prosa, mentre l'inversione è poetica per essenza. Questo è il motivo per cui le lingue, non suscettive d'inversione, non possono far senza della rima, e quelle invece che si sono riserbata questa facoltà, sono poetiche senza l'aiuto di questa ripetizione, la quale non è in sostanza che una fanciullaggine nata in tempi di barbarie, poco degna della grandezza e della sublimità della poesia, poco degna della favella degli Dei. Noi moderni, noi vantiamo assai la rima, la quale non è che una testimonianza della nostra impotenza. Per buona sorte la lingua italiana ha lar-

gamente conservato la facoltà dell'inversione. Ecco il motivo per cui ella può far senza della rima, e se ella dura fatica a mantenersi sempre nella solenne altezza del greco e principalmente del latino, questo non proviene dal mancar essa d'inversioni, ma da altre cagioni che non hanno relazione col mio argomento, e che richiederebbero troppo tempo per essere svolte.

3° La grandissima varietà degli accenti, rispetto al luogo che essi occupano. Si possono collocare gli accenti sulla quarta o sulla sesta solamente, o sulla quarta e la sesta, o sulla quarta e l'ottava, o sulla sesta sillaba e l'ottava ad un tempo. Non parlo della penultima, che è sempre accentata. Per questo riguardo vuolsi primamente osservare che vi sono due grandi classi o divisioni di versi endecasillabi, le quali si distinguono l'una dall'altra per mezzo di un'armonia interamente diversa; questi sono quei versi che hanno l'accento sulla quarta e l'ottava ad un tempo, e quelli che l'hanno solamente sulla sesta; cioè quelli nei quali la lingua batte e s'arresta, nei quali l'*ictus linguae*, siccome dicevano i Latini, si porta sulla quarta e sull'ottava, oppure solamente sulla sesta. Prendo, per esempio, la prima ottava della *Gerusalemme liberata*, del Tasso, nella quale, come in quasi tutte le ottave, si trovano versi dell'una e dell'altra specie:

« Canto l'armi pietose, e'l capitano
» Che'l gran sepolcro liberò di Cristo.
» Molto egli oprò col senno e colla mano,
» Molto soffrì nel gloriöso acquisto;
» E invan l'inferno vi si oppose e invano
» S'armò d'Asia e di Libia il popol misto;

» Il ciel gli diè favore, e sotto i santi
» Segni ridusse i suoi compagni erranti. »

Il primo verso ha l'accento sulla sesta.
Il secondo sulla quarta e l'ottava.
Il terzo sulla sesta.
Il quarto sulla quarta e l'ottava.
Il quinto sulla quarta e l'ottava.
Il sesto sulla sesta.
Il settimo sulla sesta.
L'ottavo sulla quarta e l'ottava.
Nel primo di questi due bei versi del Tasso:

« O cielo, o Dei, perchè soffrir quest'empi,
» Fulminar poi le torri e i vostri tempi, »

la lingua corre a battere la quarta e l'ottava; nel secondo la sesta.

Nel celebre verso che dipinge cotanto bene Erminia che precipita da cavallo all'aspetto di Tancredi ferito e nuotante nel suo sangue:

« Non scese no, precipitò di sella, »

l'*ictus linguae* si effettua con molta energia sulla quarta e sull'ottava, ma principalmente sulla quarta.

Alcuni poeti ambiscono di adoperare piuttosto l'una che l'altra di queste maniere di versi. Il Tasso, per esempio, si compiace troppo frequentemente di collocare gli accenti sulla quarta e sull'ottava; egli stesso si accusa di questo difetto. Frugoni, autore di una grande quantità di versi sciolti assai reputati in Italia, collocava con troppa frequenza l'accento sulla sesta.

Queste due sorta di versi sono le più frequenti.
In questi versi dell'Ariosto:

« Al fulminato Encelado le spalle
» Per mezzo un bosco presero la via,
» Tendon fra gli odoriferi ginepri. »

ed in questo d'Annibal Caro:

« Tal non fu già d'Antenore l'esilio, »

l'accento si trova in sulla quarta.
In questo dell'Ariosto:

« Che raro fu tener le labbra chete, »

ed in quest'altro d'Annibal Caro:

« Qui di porre avea già disegno e cura, »

l'accento si trova sulla sesta e sull'ottava.
Nel seguente dell'Ariosto:

« O presso ai fonti, a l'ombre dei poggeti, »

ed in questo d'Annibal Caro:

« Le si fe' sotto e vortice e vorago, »

l'accento è sulla quarta e sulla sesta.
Si vede facilmente quale inesauribile fonte di varietà somministrano queste diverse collocazioni di accenti. Essa è tanto abbondante, che un poeta italiano, il quale volesse fare quattro versi consecutivi

colla medesima armonia, durerebbe molta fatica a riuscirvi, e d'uopo sarebbe ch'egli ne imprendesse espressamente l'impegno. Questa varietà, che nasce naturalmente dall'indole stessa della lingua, basta per la poesia rimata; ma non avviene lo stesso per la poesia senza rima. Questa non vuol essere abbandonata al caso; ella dee seguire regole determinate, ed assoggettarsi ad un sistema stabilito; e la varietà vi si dee scorgere anche più manifestamente che nella poesia rimata.

4° Non deesi però credere che, data una volta la collocazione degli accenti, l'armonia del verso sia per ciò immutabilmente fissata, e che due versi, i quali avrebbero gli accenti collocati sulle medesime sillabe, offrirebbero la medesima armonia. Quella de'versi italiani, che hanno i medesimi accenti, può ancora venire variata immensamente per cagione delle lunghe e brevi, onde la lingua italiana abbonda cotanto. Prendo ad esempio questo verso del Tasso:

« Di soave liquor gli orli del vaso, »

che ha l'accento sulla sesta. Non pongo in altro luogo quest'accento, cangio soltanto la parola *soave* con quella di *limpido*, che rende la terza sillaba del verso breve, invece che prima era lunga, e cambio interamente l'armonia del verso.

L'Ariosto ha detto:

« Timida pastorella mai sì presta. »

Anche questo verso ha l'accento sulla sesta: non lo pongo in altro loco, cambio solamente la parola *ti-*

mida con quella di *leggiadra*, che rende la seconda lunga, invece che prima era breve, ed ottengo una armonia diversa.

Potrei moltiplicare questi esempli sino all'infinito; mi raccolgo e dico che le lunghe e le brevi rappresentano una grande parte nella poesia italiana, e che un poeta, il quale ne sappia opportunamente far uso, può produrre bellissimi effetti d'armonia, e variarla oltre ad ogni credere. Ed è questa varietà che salva la lingua poetica italiana dalla necessità della rima.

5° Una sorgente abbondantissima di varietà, e forse la più abbondante delle altre tutte, consiste nel riposo, cioè nel terminare del senso, che si può collocare al quarto, al terzo, alla metà, ai due terzi, ai tre quarti, e persino al quarto quinto del verso. Questa facoltà è quasi un nulla nei versi rimati, cioè non se ne può quasi far uso, perchè la rima determina quasi sempre e con forza il finir della frase. Questo riposo, questa fermata nella tessitura del verso produce un effetto ammirabile, e fa che l'orecchio dimentica la monotonia generata da una armonia troppo uniforme. Ecco qual è l'effetto dei riposi a metà del verso sull'armonia; ma essi ne producono anche un più grande per rispetto all'imitazione; ma questo non è del mio argomento.

Da questi riposi disposti con arte si scorge il valente versificatore; niuno in questa parte ha pareggiato Annibal Caro nella traduzione dell'*Eneide*. Abbiamo anche un valente maestro nel Monti, traduttore dell'*Iliade*. Non si potrebbe dar lode eguale al Cesarotti nella versione del medesimo poema, sebbene egli fosse valentissimo nel verso sciolto.

Generalmente parlando, i moderni Italiani abusano

della facoltà di distribuire le fermate nel corso dei versi. Ve ne mettono troppi e quasi in ogni verso; questo produce uno stile spezzato ed arido, ed una poesia non armoniosa.

6° I lunghi periodi, cotanto favorevoli d'altra parte all'espressione elevata ed allo stile poetico, principalmente allorquando vanno essi accompagnati da inversioni abilmente distribuite, sono pure una via possente, di che può valersi chi detta versi sciolti, onde far che scomparisca la monotonia, via della quale quasi mai non può valersi chi scrive colle rime. La facoltà che ha il poeta d'allungar la frase molto più in là del fine del verso, e di non terminarla che là dove egli lo crede opportuno, per motivi assolutamente indipendenti dall'impero d'ogni verso, è una sorgente abbondantissima di varietà. Il lettore dimentica l'armonia del verso, o per lo meno non la sente che da lungi, allorquando dee tener dietro ad un maestoso periodo, largamente disegnato, che forma da sè solo un complesso armonico, e che per lungo tempo tiene l'animo sospeso. La lingua italiana è sommamente idonea per produrre quest'effetto, perchè ella ha saputo conservare l'andamento grave e splendido delle lingue di Atene e di Roma. La necessità in che si trovano i poeti rimatori di terminare il senso colla rima è non solamente un ostacolo per l'imitazione, ma anche una fonte di monotonia e di noia. Questa soggezione si scorge apertamente nel Tasso; niuno non ha saputo nasconderla meglio dell'Ariosto; pure ella è ancora non poco appariscente anche nelle opere di questo grande ingegno. Così dunque la facoltà degli ampli periodi dispensa dal bisogno della rima, e l'assenza di questa facoltà la rende necessaria; e se

da un lato i periodi brevi rendono necessaria la rima, dall'altra questa rende necessarii i periodi strozzati.

7° Vuolsi osservare in ultimo luogo che il poeta, il quale non vuole i ceppi della rima, dee sottoporsi ad una maggiore altezza di stile, ad idee e modi più poetici. In questa parte la lingua italiana ha in se stessa molti aiuti, perchè ha un linguaggio poetico particolare, immensamente diverso da quello della prosa, e che somministra una quantità indicibile di frasi e di modi spettanti unicamente alla poesia, e che non potrebbe alcuno adoperare nella prosa senza rendersi meritevole della pubblica derisione.

Le norme che abbiamo svolte sono cotanto vere, che se si toglie la rima alle più belle ottave del Tasso e dell'Ariosto, elleno divengono insulse, e si scorge facilmente che, se si togliesse a tutte, non si potrebbero leggere i loro poemi senza noia, mentre si legge sempre con nuovo diletto la traduzione dell'*Eneide*, di Annibal Caro. E questo perchè avviene? Perchè il Tasso e l'Ariosto, dettando versi rimati, hanno seguito le regole proprie di questa sorta di versi, ed Annibal Caro ha seguito quelle proprie dei versi sciolti.

Risulta da quanto abbiamo esposto potersi dettare versi italiani senza rima:

1° Per la facoltà di proseguir la sentenza da un verso all'altro;

2° Per l'inversione delle frasi;

3° Per la grande varietà nella collocazione degli accenti;

4° Per l'effetto delle lunghe e delle brevi;

5° Per la facoltà di prolungare la frase oltre alla fine del verso, e di terminarla nel corso del medesimo verso in qualunque siasi luogo;

6° Per la facilità che offre naturalmente la lingua italiana di dipingere il pensiero con un gran numero de'suoi accessorii in un solo ed ampio periodo;

7° Pel suo linguaggio poetico decisissimo ed abbondantissimo.

Risposta di Carlo Botta alle opposizioni del conte Paradisi e del marchese Lucchesini alla sua Storia d'Italia (1).

Parigi, 24 febbraio 1826.

Io non ho alcun desiderio che la mia risposta alle critiche della mia *Storia d'Italia*, uscite fuori dalle stampe fiesolane, risposta contenuta nella lettera che vi scrissi addì 13 dello scorso gennaio, venga in cospetto del pubblico per mezzo della stampa. Io non la scrissi affinchè vedesse la luce, ma solamente perchè poteste scorgere che ancor io ho le mie ragioni. Torno a dire che correggerò volentieri in una seconda edizione fatta da me gli errori che mi saranno dimostrati da uomini giusti, disappassionati, ed amici della verità. Ma rispetto a quelli che vengono contro di me con ischerni o con parzialità, non mi darò nessun pensiero di quanto

(1) Del conte G. Paradisi avendo Botta parlato nei volumi II, pag. 149; III, pag. 219; e IV, pag. 49; e del marchese Girolamo Lucchesini nel vol. V, pag. 288, edizione di Capolago: il primo pubblicò una lettera diretta al Botta, ed il secondo dettò *Osservazioni sopra alcuni luoghi della Storia d'Italia*, che fanno parte dell'opuscolo stampato a Fiesole dalla poligrafia Inghirami nel 1825, col titolo: *Osservazioni critiche sulla Storia d'Italia di Carlo Botta.*

A questi due scritti si riferisce la risposta del Botta, pubblicata ad istanza del professore Rosini di Pisa.

fossero ancor per dire o stampare sulla detta mia opera. Ciò non ostante, e benchè la mia indifferenza sulle critiche fiesolane sia grande, anzi perfetta, poichè voi credete che la mia lettera dei 13 gennaio, se fosse data alle stampe, potrebbe riuscir di qualche vantaggio per la scoperta della verità, io consentirò di buon animo ch'ella si stampi. Bene però io dichiaro e protesto ch'io non sarò più per rispondere nulla a quante critiche venissero fatte d'ora in poi alla detta mia *Storia*, chè certamente troppo vana e fastidiosa bisogna sarebbe la mia, se ad ogni capriccio d'uomo parziale o d'uomo che per la mutazione dei tempi vuol parer diverso da quel che fu, io dovessi cacciar mano alla penna per rispondere. Io non ho nè voglia, nè tempo di dondolarmi più oltre in questa materia, nè di dare soddisfazione di tal sorta a costoro. State sano.

Parigi, 13 gennaio 1826.

Ho ricevuto le osservazioni critiche sulla mia *Storia d'Italia*, uscite dalle stampe fiesolane, e vi ringrazio della cortesia che mi avete usata col mandarmele. Io non sono già per dire, come diceva il Giovio quando gli rimproveravano gli errori corsi nella sua storia: *lasciate pur ire, che da qui a cinquecent'anni tutto sarà verità*. Se mai mi scadrà di fare da me una nuova edizione di detta mia *Storia*, vedrò quello che la verità richiederà; ma sinora non vedo altro da cambiare che porta *Flaminia* in porta *Celimontana*, errore di luogo che mi era già stato avvertito amichevolmente da altri, prima che un giornale italiano ed uno francese l'avessero con quella loro ridicola prosopopeia notato. Or sappiate ch'io non

sono mai stato a Roma, e che lo sbaglio, di cui si tratta, l'ho levato di peso dalla storia dell'anno che a que'tempi si stampava in Venezia, ed in cui precisamente, nel fatto di cui si parla, si legge *porta Flaminia*.

Veniamo ora a cose più rilevanti. E primieramente ho da lodarmi, e il faccio molto volentieri, della maniera urbana, con cui procedè nella sua lettera il signor conte Paradisi. Poi non parlerò della rivoluzione di Reggio, nè dei mutamenti fatti da Brune nel direttorio cisalpino, perchè da quel che dice il conte a quel che dico io, non vedo che sia gran differenza. Bensì mi spazierò un poco sugli ultimi casi del regno d'Italia.

Le questioni principali sono queste:

1° Se siano arrivate nuove, o vere o supposte, che Alessandro imperatore consentirebbe a conservare il regno ad Eugenio vicerè, sì veramente che i popoli il domandassero.

2° Se il vicerè abbia fatto broglio fra i soldati a Mantova, e mandato Méjean per farlo a Milano, col fine di ottenere d'esser domandato per re.

3° Se Melzi non abbia favorito il disegno, e non l'abbia proposto in senato.

4° Se in senato vi sia stato discussione, o no, su questo punto.

Quanto alla prima, io mi trovava a Parigi nel mese d'aprile 1814, e vi posso accertare con quel candore che s'appartiene all'uomo onesto che vi fu allora aperta vociferazione nel pubblico che l'imperatore Alessandro avesse in un certo modo dato quelle speranze all'imperatrice Giuseppina, madre di Eugenio, conversando con lei alla Malmaison, dove parecchie volte andò a visitarla; o che ciò facesse

per modo di discorso consolatorio, o con qualche intenzione più seria. Vennero poi, poco dopo, i fuorusciti del regno italico a Parigi, fra i quali parecchi che vi avevano partecipato nel governo, e mi narrarono le stesse novelle essere state sparse a Milano non solo nel pubblico, ma anco fra coloro che reggevano lo Stato. Finalmente sentite ciò che si legge a carte 77 del libro francese intitolato: *Dernière campagne de l'armée franco-italienne sous les ordres d'Eugène Beauharnais en* 1813 *et* 1814, suivie de Mémoires, etc., par le chevalier S.... I.... témoin oculaire. — Paris, I. G. Dentu, imprimeur libraire, rue des Petits-Augustins, n° 5 (ancien hôtel de Persan), 1817. « Les puissances alliées étaient » déjà maîtresses de Paris, et les Bourbons mon- » taient paisiblement sur le trône de leurs ancêtres... » Le prince vice-roi d'Italie était très-inquiet sur » sa future destinée. La mère qui était à Paris, » s'était conciliée par son esprit et son extrême » amabilité la considération des princes alliés, et » notamment de l'empereur Alexandre. Elle n'ou- » bliait point Eugène, dont la conduite franche et » loyale lui avait acquis l'estime de tous les partis, » et qui avait si bien justifié jusqu'alors sa devise: » *honneur et fidélité.* On prétend que l'empereur de » Russie, vivement sollicité par Joséphine, s'était » laissé aller jusqu'à lui dire, comme par complai- » sance, et d'une manière un peu vague, que si » les Italiens demandaient Eugène pour leur roi, il » ferait en sorte de décider les autres souverains » ses alliés à le reconnaître pour tel, en conservant » l'indépendance du royaume d'Italie. Aussitôt José- » phine expédia de Paris à Mantoue un chambellan » de confiance pour faire part à son fils de ces dispo-

» sitions, et l'engager à en profiter promptement. »

Da tutto questo si vede ch'io era autorizzato a dar per vere le condiscendenze di Alessandro, non che a raccontare, con quella forma dubitativa, *vere* o *supposte.*

Seconda questione. Si leggono queste parole a carte 78 del citato libro:

« Eugène ne put contenir sa joie. Plein de confiance, comme un jeune homme, il se mit à concerter avec ses confidents les manœuvres qui pourraient le plus efficacement faire réaliser ses espérances. On ne trouva rien de mieux que de faire voter l'armée dans l'esprit de la nouvelle qu'on avait reçue, et de faire demander par le sénat aux alliés qu'Eugène eût le royaume d'Italie. Tous les officiers italiens furent en conséquence excités par leur chef à aller signer une adresse en ce sens aux puissances alliées. Eugène faisait acheter à Milan, chez le bijoutier Manini, toutes les boîtes d'or et autres bijoux qui pouvaient être agréables à des militaires. Il ne pouvait y en avoir pour tous, mais on comptait y suppléer avec des pièces d'or. Quelques-uns firent ce qu'il fallait pour avoir ces dons; mais beaucoup s'y refusèrent. »

Vi fu dunque broglio fra i soldati a Mantova.

Queste medesime cose, e prima che le leggessi in questo libro, io le aveva udite dagli Italiani venuti a Parigi. E le seguenti ancora io aveva udite che poi lessi a carte 82 del libro medesimo:

« En même temps le vice-roi se servait de M. Melzi d'Eril archichancelier, président du sénat, pour engager ce corps à demander solennellement aux alliés qu'Eugène eût le royame d'Italie. Il écrivit pour cette affaire à Melzi, qui d'abord parvint, sans com-

muniquer le dessin en entier, à faire envoyer une députation choisie du sénat au vice-roi à Mantoue. Le secrétaire de cabinet, Méjean, en fut expédié secrètement à Milan pour se concerter avec Melzi sur ce qu'il y avait à faire dans les circonstances actuelles. Il fut alors convenu dans le conseil des ministres et de quelques sénateurs, que la députation qui se rendrait à Paris, demanderait aux puissances alliées, au nom du sénat et du peuple italien, que le prince Eugène fût reconnu roi d'Italie. »

Dunque broglio a Milano fatto da Méjean.

Terza questione. Si legge a carte 85 del libro citato il messaggio mandato il 17 aprile da Melzi al senato, ed a carte 86 e 87 il sunto del progetto di decreto giunto al medesimo messaggio, per cui si doveva autorizzare una deputazione a domandare, per mezzo di S. M. l'imperator d'Austria, alle potenze alleate:

1° La cessazione assoluta delle ostilità d'Italia;

2° L'indipendenza e l'integrità del regno lombardo;

3° Il principe Eugenio per re.

Il progetto di questo decreto si trova riferito distesamente e con le sue precise parole a carte 88 e 89 del libro citato, ed il suo articolo è disteso nei seguenti termini:

« Que S. M. (l'imperador d'Austria) sera également suppliée de concourir avec ses augustes alliés à ce que le royaume d'Italie, après avoir reçu dans toute leur extension le premier et second statuts constitutionnels, soit soumis une fois à un roi libre et indépendant, et notamment au prince Eugène qui par ses vertus, ses lumières et sa conduite honorable, soit dans la paix, soit dans la guerre, a

mérité l'amour, la reconnaissance, et la fidélité des peuples du royaume d'Italie, et l'estime même de l'Europe entière. »..... « Les menées et les cabales (dice il libro a carte 87) ne furent point négligées pour faire adopter sur-le-champ ce projet de décret. »

Ciò non ostante i due primi punti solamente furono accettati dal senato, il terzo fu rifiutato (loc. cit.), ed in suo luogo fu sostituito il seguente:

« Les députés seront chargés (vedi lib. cit., p. 91) de présenter, à cette occasion, aux hautes puissances les sentiments d'admiration que le sénat professe pour les vertus du prince vice-roi, et de reconnaissance pour sa bonne administration. »

Questo terzo articolo, emendato ed accettato dal senato, fu da me riferito parola per parola nella mia *Storia*.

Da quanto precede si deduce chiaramente che la proposizione di domandare il vicerè per re fu fatta formalmente col senato dal duca di Lodi, e che vi fu rifiutata, limitandosi il senato a dare un attestato di ben servito ad Eugenio, come si fa ai servitori; la qual deliberazione se fu la sola, come pretende il signor conte Paradisi, non vedo che si possa lodare Eugenio di elevazione d'animo; e se il signor conte ha ragione, sarà un fregio di più ad aggiungere alle vituperose calate de' Napoleonidi. Comprendo come si possa domandare un regno, ma un ben servito!

Si deduce ancora per necessità che vi fu discussa. Si legge di più nel libro citato (pag. 96): « Tout le monde savait que dans la députation relative à la capitulation avec le feld-maréchal comte de Bellegarde, les intrigues pour la nomination des comtes

Prina et Paradisi, ardents partisans d'Eugène, avaient été déjouées, et que le choix était tombé sur le comte Guicciardi, l'un des premiers hommes d'État du royaume d'Italie, qui le premier avait fortement combattu le projet du duc de Lodi, et sur le comte Castiglioni milanais, dont le nom seul justifiait la nomination. »

Quarta questione. Adunque essendovi stato proposta, opposizione e rifiuto sul punto, di cui si tratta, in senato, vi fu anche discussione. Affermare poi ch'io abbia scritto che vi si sia trattato dell'elezione di un re, siccome afferma il conte Paradisi a carte 31 della sua lettera stampata dal fiesolano, non è cosa degna nè di lui, nè di me; perciocchè io ciò non iscrissi mai, nè lo poteva scrivere, stantechè non si trattò di eleggere un re, chè sarebbe stata in quel momento deliberazione pur troppo assurda, ma solamente di domandare un re.

Se vi fu discussione, furono addotte ragioni da ambe le parti, ed io queste ragioni le ho poste in bocca dei promovitori dell'una e dell'altra sentenza, aggiungendovi quelle che sulla medesima questione furono allegate *hinc inde* o nel pubblico, o nei collegi elettorali; ed ancora alcune probabili del mio, cavate dall'intimo seno della questione medesima, e dalle circostanze dei tempi. Quest'artifizio è stato conceduto a tutti gli storici, nè credo che gli storici di cose contemporanee, come Tucidide, Polibio, Guicciardini, Varchi e tanti altri se ne siano astenuti; nè per questo fu loro gridata la croce addosso!

Dalle cose scritte sin qui voi potete facilmente giudicare, amico carissimo, chi si sia più accostato alla verità, o il signor conte Paradisi, od io, nella

narrazione degli ultimi fatti del regno italico; e se l'esservi stato presente dà qualche vantaggio, l'esservi interessato il toglie. Giudicherete ancora quanto poco fondamento abbiano le *note perpetue* aggiunte allo scritto del conte Paradisi (1). In ordine poi alle facezie ed agli scherni e scherzi veramente beoziani, con cui l'autore di dette note le volle condire, io non so dir altro, se non ch'ei mi avrebbero divertito, se fossero stati migliori.

Veniamo ora al marchese Girolamo Lucchesini. Lascio stare ciò che dice prima della pagina 94 del suo scritto, perchè a chi avrà letto la mia *Storia* non parrà certamente ch'io abbia voluto defraudare delle debite lodi nè Maria Teresa d'Austria, nè Ferdinando di Toscana. Ma a questa stessa pagina ei mi biasima d'un errore madornale, e quest'è: che io abbia affermato la guerra del 1792 essere terminata nelle pianure della Sciampagna; ma l'errore è suo, non mio, perchè io non ho detto che ogni guerra d'allora si sia terminata in Sciampagna; dico solamente che quella, che s'era incominciata in quella provincia, ivi si era terminata; e questo è fatto, stantechè i confederati se ne ritornarono dopo la rotta toccata dai Prussiani a Valmy. Lo scambiare i dadi è cosa indegna di ognuno che scrive, e massime di chi scrive per ammaestramento de' popoli. Non so poi che chimere si vada immaginando il marchese Girolamo, ch'io abbia forse voluto accennare a certi falsi rumori di segrete intelligenze tra i generali francesi e prussiani, perchè io niuno di cotali rumori volli accennare, nè accennai; e poichè muove da sè questo discorso, gli dirò ch'egli avrà a ri-

(1) Si ritengono scritte dallo stesso conte Paradisi.

spondere, non a me, che ne sono innocentissimo, ma bensì ai fuorusciti francesi, i quali hanno detto e stampato, e tuttavia dicono e stampano a lettere di camera-locanda, che la ritirata dei Prussiani dalla Sciampagna fu effetto del tradimento di alcuni loro generali. Che parla egli di pioggie, di fanghi e di malattie dei Prussiani? Adunque bisognerà credere che le pioggie bagnassero, i fanghi infangassero, le malattie indebolissero solamente i Prussiani, non i Francesi? Queste cose dette sul serio mi pare che faccian ridere. Senza tante giravolte si deve dire che i Prussiani furono vinti in Sciampagna dai Francesi, perchè i Francesi seppero far la guerra meglio di loro. Nè dico questo perchè io non abbia i Prussiani in quel concetto di gente valorosa, quale veramente sono; solo voglio dire che i Francesi sono per lo meno tanto valorosi quanto i Prussiani, e che per vincere non avean bisogno di corrompere. Animo, signor marchese Girolamo, si volti ai fuorusciti francesi, non a me, ch'io non c'entro.

Scrive il marchese che *a quella mossa consentirono i capitani austriaci.* Diavolo, che non ci avessero consentito! Giacchè i Prussiani si erano lasciati battere, e' bisognava bene che gli Austriaci si ritirassero ancor essi, se non volevano essere mandati per la mala via come i loro compagni. Del resto, egli avrebbe bisognato che il marchese Girolamo ci avesse spiegato se le condizioni, che mise dopo quel fatto la Prussia alla sua cooperazione coll'Austria e coll'impero germanico, condizioni che resero la detta cooperazione nulla e di niun effetto, siano anche state imposte di consenso coll'Austria; avrebbe bisognato ancora che ci avesse detto se la pace conchiusa in Basilea nel 1795 tra la Prussia e la repubblica francese, pace che lasciò l'Austria sola nelle peste, sia stata fatta di consenso coll'Austria.

Delle speranze date da Buonaparte pe' suoi fini a favore de' Borboni, e dei motivi della spedizione d'Egitto, solo dirò che le une e gli altri son veri, ed io gli ho appresi da altre barbe, che quella del marchese Girolamo non era. Nè vedo ch'egli abbia saputo altro in questo proposito che quello che si diceva dagli sfaccendati su per le piazze.

Alla pagina 103 il marchese Girolamo difende la condotta tenuta dalla Prussia dopo l'incoronazione dell'imperator Napoleone, nè io voglio parlarne più di quanto m'abbia fatto nella mia *Storia.* Dirò solo che la Prussia nella guerra sorta nel 1805 tra la Francia da un canto, l'Austria e la Russia dall'altro, e prima della battaglia di Osterlizza, aveva in mano il destino e la libertà del mondo. Tutti sanno come gli uomini generosi abbiano parlato in quel tempo della sua risoluzione di esserne stata a bada.

Il marchese in certe cose si tira indietro, e tira indietro seco il suo amico Haugwitz, mettendo avanti al tempo stesso Hardemberg. Ma vediamo. I Prussiani, per purgare certe indisposizioni nate contro di loro a cagione della lor condotta precedente, e per far muovere gli altri popoli d'Alemagna in lor favore, confessarono nel loro manifesto di guerra contro Napoleone nel 1807 *aver commesso molti errori.* Ora il mondo, cioè la voce pubblica d'Europa, chi accusò come autori di questi errori? Hardemberg, oppure Haugwitz e Lucchesini? Chi accusò dei consigli funesti a tutti e principalmente alla Prussia, che sono annoverati nella mia *Storia* a carte 227 e 228 del tomo IV dell'edizione

citata dal marchese? Hardemberg, o Haugwitz e Lucchesini? Quando il re Federico volle insorgere contro Napoleone, tanto per lui insidioso amico, con chi si consigliò? con Hardemberg, o con Haugwitz e Lucchesini? Contro chi i personali improperii di Napoleone si dirigevano? contro Hardemberg, o contro Haugwitz e Lucchesini? Quando la Prussia si levò con tanto impeto a liberazione nel 1813, con chi si consigliava? con Hardemberg, o con Haugwitz e Lucchesini? Chi dopo la liberazione il re Federico creò principe? Hardemberg, o Lucchesini? Dove, dopo tal liberazione, visse e morì Lucchesini? a Berlino o a Lucca? Insomma questa soma non si può acconciare; e la generosità d'animo, signor marchese Girolamo, non s'imparava nelle sale di Napoleone e di Cambacérès.

Non è mia intenzione di favellare a dilungo del *Giornale Romano* e del *Torinese*, perchè si son giudicati da loro medesimi, tassandomi in alcune piccole cose, e tacendo interamente delle cose grandi, generose ed anzi magnifiche, che da me con fervorosa, se non con eloquente penna, furono tanto affezionatamente raccontate della qualità e delle azioni di Carlo Emanuele IV, re di Sardegna, e de' sommi pontefici Pio VI e Pio VIII; quest'è l'imparzialità degli scrittori di questi giornali. Mi pare che nel loro procedere sia, oltre la parzialità, anche l'ingratitudine. Del resto, io non scrissi per aver gratitudine di giornalisti. Solo scrissi per amor della giustizia e della verità; e già, prima pure ch'io mettessi penna in carta mi sapeva a che cammino si va, quando, non avuto riguardo alle passioni contemporanee, solo si scrive per la giustizia e la verità; dico quelle che sono eterne, e statuite da Dio eterno stesso, non

quelle variabili a posta dei matti desiderii o delle storte allucinazioni dei miserandi uomini (1).

Quanto all'editor fiesolano (che Dante l'abbia in grazia), vediamo che carità sia la sua. Stampò un paragrafo critico, estratto, come dice, da quattro numeri del giornale dei *Débats;* ma bene ebbe cura di non stampare le mie risposte inserite nel giornale medesimo del 1° ottobre 1824, numero però ch'esso editor fiesolano cita. Del rimanente, sappiate che lo scrittore dei *Débats*, ch'era obbligato per giustizia, per legge e per cortesia ad inserire tutta la mia difesa, l'inserì tronca, e ciò per far lo spiritoso con lazzi, smorfie e scherni goffi ed indecenti. Oh! pur questi sono gli eroi che alcuni Italiani confettano!

L'editor fiesolano (che Dante l'abbia in grazia) stampò la nota del conte Adolfo Castellengo e della marchesa Faustina Castellengo, ma ben si guardò di stampare la mia risposta inserita nel *Monitore* dei 19 marzo del passato anno, salvo error di data, perchè non ho il *Monitore* sotto gli occhi (2).

Il medesimo fiesolano raggranellò con somma

(1) Questo capo fu ommesso nella ristampa che se ne fece a Torino nel 1841 nella *Raccolta di lettere di Botta*. Ciò dimostra in che bei tempi allora si vivesse. La censura torinese colpiva parole, alle quali persin la censura di Modena aveva dato il salvacondotto. Vedi *Osservazioni e giudizii sulla Storia d'Italia di Carlo Botta*, Modena, tip. Vincenzi, pag. 540.

(2) Le succennate risposte furono riprodotte nella *Raccolta di lettere del Botta*, pubblicata in Vercelli nel 1858 coi tipi Guglielmone, per cura del dottore Francesco Trinchera, già professore di economia politica nel corso tecnico di Vercelli, ed ora nella regia Università di Modena.

attenzione, e stampò tutte le critiche della mia *Storia* inserite nei giornali di Francia e d'Italia; ma non si diede alcun pensiero di cercare e di stampare le lodi date alla medesima in altri giornali di Francia, ed anche d'altri paesi. Così non potrò dire quel verso d'Ovidio:

Mulciber in Troiam, pro Troia stabat Apollo;

perchè il fiesolano è tutto *Mulciber* per me, e la sua giustizia è zoppa. Oh! badate, compare, a che siamo! Stampa un francese in Francia un libro francese: subito tutte le trombe suonano. Ristampasi in Italia un'opera italiana, in cui, se non altro, c'è qualche amore per questa provincia: la maggior parte dei giornali tacciono, gli altri ne parlano solamente per dirne male. Così va, e questo è l'umore. E viva l'umore, come diceva Annibal Caro, che aveva il suo, ed io ho il mio, ed i giornalisti il loro; e viva l'umore. Voi intanto, amico carissimo, scusate la lunga intemerata, ed amatemi per sempre, come fate, ch'io amo voi di quanto amore io mi abbia.

RAGIONAMENTO

Sulle Memorie di Lady Morgan *risguardanti alla vita ed al secolo di Salvator Rosa.*

E' bisogna ben distinguere in quest'opera ciò che è positivo da ciò che è frutto della facile fantasia dell'autrice. La prima parte, sebbene non contenga cose nuove, può nondimeno riuscire di non poca utilità e diletto a chi, non conoscendo punto Salvator Rosa, o poco più conoscendo di lui, se non ch'egli fu abile pittore, e poeta di non mediocre valore, desidera intendere qualche maggior particolarità di un uomo che acquistò nome onorato, non solamente nel secolo in cui visse, ma ancora nella posterità. La vita di questo celebre pittore e scrittore è narrata in questo libro con molta diligenza, e chi la leggerà verrà a conoscere assai minutamente dove, quando, e d'onde nascesse, quali furono i suoi studii, quali i sussidii ch'egli ebbe per diventare quello che fu, quali le sue vicende, ora liete, ora tristi, ora ordinarie, ora singolari, quale il suo modo di vivere, quali le fatiche, gli amici, i nemici, i protettori, gli emuli, e quale finalmente il fine, con gli onori che gli furon fatti così in vita come in morte. Gli Italiani debbono saper grado all'autrice dell'avere con tanta cura particolarizzato la vita di un loro celebre compatriota, ed oltre a ciò di averlo fatto con facilità di penna, e con istile singolarmente vivace e spiritoso. Evvi poi in fine dell'opera una notizia molto accurata di tutte le pitture che si hanno di mano di Salvator Rosa, con l'indicazione degli attuali possessori.

L'altra parte non ha intieramente riempiuto i nostri desiderii, non già perchè sia scarsa, ma perchè è troppo abbondante, cioè contenente alcune cose, siccome pare a noi, non vere, altre esagerate, altre raccontate in modo diverso da quello che furono realmente. Dubito che l'ingegnosa autrice, per voler parer nuova, abbia dato qua nel lambiccato, là nel fantastico, servendo piuttosto od alle chimere che alla sua immaginazione le rappresentava, od a certe anticipate opinioni, che alla verità.

E primieramente si vede che la signora Morgan, credendo di avere scoperto nelle opere di pittura del suo Rosa certa salvatichezza, ne va ricercando le cagioni nell'aspetto del paese, in cui visse nei suoi più giovani anni Salvatore. Montagne, rocce, pini, deserti selvaggi, vulcani che buttano, lave che corrono, tutto è posto in opera per ispiegare la disposizione d'animo del protagonista. A questo si aggiungono, come suole addì nostri, le idee politiche: il dispotismo che spopola, i soldati levati per difendere i tiranni, campagne desolate, città deserte, miseria insopportabile. Certo, detestabil cosa è il dispotismo, e quel di Carlo V fu uno dei peggiori; ma parlarne, come si vede in questo libro, quasi ad ogni pagina, dimostra tutt'altro pensiero che quello di scrivere la storia di un artista. Tornando a Salvatore, l'autrice ora il vede, ancor fanciullo essendo, errante fra le rocce e le caverne di Raia, i tempii rovinati degli Dei, i ritiri delle Sibille, ora addormentato sulle terre incolte della Solfatara, sotto i rami di un albero secco, colla testa appoggiata sur un pezzo di lava, ed invaghito di visioni poetiche: ed ecco perchè Salvator fu pittor fiero e satirico severo. Queste cose sono molto amabili a dirsi,

e danno occasione a molte belle descrizioni, ma sono più da romanzo che da storia. Vide il Sannazzaro queste medesime campagne, ed era poeta, e gran poeta, e fu non ostante di dolcissima natura tanto nel fare quanto nello scrivere. Di questi luoghi incolti ed agresti se ne trovano in ogni paese, senza che il dispotismo vi abbia a fare cosa del mondo. Qualcheduno ne vide Virgilio presso la sua Mantova, o nelle vicinanze di Roma, qualcheduno Orazio nel suo Abruzzo, qualcheduno Ariosto sulle rive del Po, qualcheduno Raffaello sulle cime degli sterili Apennini della Romagna, e non per questo pinsero, o scrissero come Salvator Rosa. Senza tanta manifattura e tante belle descrizioni si poteva dire semplicemente che Rosa scrisse e dipinse a suo modo, perchè così dava la sua natura, e gli altri anche così, perchè così portava medesimamente la natura loro.

Ma ecco Salvatore fra i briganti della Calabria e dell'Abruzzo. Or sì che qui s'impara fierezza di penna e di pennello! Questi certamente erano luoghi agresti, questi uomini pittoreschi, come appunto gli chiama l'autrice! Avrebbe anche potuto aggiungere *poetici*, secondo lo stile di certa scuola, verso la quale pare che la nostra autrice penda con qualche predilezione. State a vedere che noi altri poveri galantuomini abbiamo torto, ed i briganti ragione; perciocchè noi siamo del tutto prosaici, ed i briganti sono poetici e pittoreschi. Datemi qua un buon corsaro, o un assassino, questi sì che sono da ammirarsi! Resta che noi altri poveri prosaici ci lasciamo rubare ed ammazzare di buon grado per far piacere alle muse inferme d'oggidì. Non so che capriccio da ospedale sia questo di volere che la

poesia ed anche la prosa consistano, per esser buone e belle, nell'esser piene di non altro che di pianti, di dolore, di sangue, di sepolcri, di tempeste, di deserti, di vulcani, di lave, di briganti, di birbanti, di assassini, e di altre simili soavi immaginazioni. Credono costoro, quantunque ancora non s'ardiscano dirlo, e forse già s'ardiscono, che Virgilio e Raffaello sono insulsi. Forse fan grazia ad Alfieri? Dovrebbero, perchè, come dicono, era di *genio fiero*. Pure ho da avvertire la signora Morgan, la quale lo loda, che ne potrebbe scapitare co'suoi, se non si emenda; perchè è nata una razza di scrittori che non hanno in nessuna stima Alfieri, nè il Tasso stimano, nè l'Ariosto, benchè la signora gli lodi. Che famose opere abbiano fatto costoro da parlare così impertinentemente, io non lo so.

Torniamo ai briganti, fra cui vive Salvatore. Le più alte e selvagge montagne delle Calabrie e degli Abruzzi erano abitate, come testimonia l'autrice, da questi briganti, e solamente da loro. Aggiunge che in quelle alte regioni l'antico spirito delle colonie greche si era conservato. Bel complimento che fa a quei Greci con farli simili a ladri ed assassini! E se portarono, come si crede, nella magna Grecia la civiltà, e se è vero quello che la nostra inglese dice, sarà forza confessare che vi portarono una civiltà molto malandrina. Onorati per l'origine, l'inglese onora questi briganti anche per la compagnia; poichè fa che a loro vengano a mescolarsi gentiluomini e signori napolitani fuggitivi, come dice, dalle ruote e dalle mannaie, alle quali erano stati condannati per aver difeso la causa del loro paese. Questi si fecero capi degli altri, sicchè in quei luoghi, nobili e plebei, tutti erano briganti. Bel paese,

per mia fè, doveva esser quello! Del resto qual causa del loro paese difendessero i baroni napoletani la storia lo narra, ed il mondo lo sa. Avevano essi combattuto, e combattevano, non per la libertà della patria, ma per la conservazione dei loro dritti feudatari, e per poter continuare la loro detestabile tirannide sui popoli a loro soggetti; nè bisogna credere che l'insorgere contro il Governo, qualunque ei sia, ancorchè fosse quel del diavolo, basti per santificare ogni causa; tirannide quivi combatteva contro tirannide, nè so che cosa vi sia da lodare. Sonsi, e certo molto meritamente, lodati i sovrani che vollero restringere la tirannide feudale per dare maggior libertà ai comuni; or vedo che si fa il contrario, perchè si lodano i tiranni dei comuni. Ma ciò non fa maraviglia, ed è conforme al secolo; imperciocchè è nata l'usanza fra certi pazzi moderni di andare a cercar esempi di virtù, di amor patrio, di civiltà, d'altezza d'animo, di castità, di costumi e di libertà politica fra mezzo all'atroce tirannide, ed una spaventevole confusione del medio evo. Questi soli si spasimano di dolcezza quando han nominato la cavalleria, della quale giudicano secondo l'Ariosto. Eh! signori miei, le felicità del medio evo e le dolcezze della cavalleria erano i dritti feudali, orribili per sè, ancor più orribili per la sevizia, colla quale si mettevano in opera sì contro i comuni, come contro gl'individui. Questa è la cavalleria vera, non quella dell'Ariosto; ma le immaginazioni ariostesche si pascono di quelle chimere per aver occasione di dire, come affermano, cose nuove, e fanno romanzi in copia sul medio evo e sulla cavalleria. Sì, per certo, son cose nuove, ma sono ancora matte e ridicole.

La signora Morgan, volendo mostrare che il suo Rosa era amatore della patria e della libertà, il fa partecipare nelle congiure che a quei tempi si tramarono nel regno di Napoli contro l'imperio degli Spagnuoli; ma ciò fa precipitarla in gravi errori. Ella afferma che appunto Salvatore fece il suo viaggio in Calabria quando si ordiva dal Campanella quella cospirazione, il cui fine era di smembrare la Calabria dal regno di Napoli per fondarvi una repubblica. Ora questa cospirazione si ordiva, e finì nel 1599, ed in questo anno appunto fu arrestato il Campanella, e condannato a lungo e tormentoso carcere. Da un altro canto Salvator Rosa nacque nel 1615. Egli è dunque impossibile ch'ei sia stato partecipe della congiura del Campanella. O merito, o colpa che ne segua, Rosa ne è del tutto innocente. La signora Morgan pretende che Salvatore sia stato partecipe del moto eccitato da Masaniello in Napoli verso la metà del seicento. Ma di questa partecipazione non si vedono prove sufficienti; ed io dubito assai che quelle torce accese ed appiccate alle fessure delle vecchie mura della torre del Carmine, che gettavano, secondo la pittura che ne fa la nostra vivace autrice, un lume rossigno ed incerto sul volto dei compagni di Masaniello raccolti a consiglio, non siano state vedute da Salvatore. La descrizione di queste scene, per belle che siano, starebbero in capo ad un dramma per musica di Metastasio, ma in una storia sono ornamenti disdicevoli.

Del resto, o che il Rosa fosse, o che non fosse con Masaniello, la nostra dotta inglese s'inganna sugli accidenti del moto del capitano generale del popolo napolitano. Temo anzi che s'inganni volontariamente, od almeno tirata dalle sue anticipate opinioni sulla politica. Le estorsioni dei vicerè spagnuoli nel regno di Napoli erano enormi ed odiose, e la signora Morgan non potrà mai dire in questo tanto che non vi resti a dire molto più. Ma il moto suscitato da Masaniello non aveva alcun fine politico; solamente si voleva dai sollevati l'abolizione della gabella recentemente posta in Napoli sopra le frutta ed i legumi, gabella insopportabile pei Napolitani, massime nella stagione estiva. È vero che il popolo addomandava l'esecuzione del privilegio di Carlo V; e sebbene lo scrittore del presente libro lo chiami *Carta*, forse perchè crede, o desidera che si creda ch'ei fosse una costituzione politica, ei non era altro che un decreto dell'imperatore, il quale statuiva che non si potessero mettere sul regno nuove gabelle senza un suo ordine espresso. Del resto, la gabella di cui si tratta non era punto arbitraria, anzi, al contrario, era stata posta secondo gli ordini fondamentali del regno; il che però non dico per iscusarla. Il duca d'Arcos aveva, a fine di procurar denaro allo Stato, convocato un parlamento, il quale concesse un donativo di un milione di ducati; ma non trovandosi altro modo di riscuotere questa somma, perchè tutte le altre cose erano aggravate ad un segno che non potevano sopportar maggior peso, s'impose la gabella; le piazze, cioè i capi delle vendite, diedero il loro assenso.

Che poi Masaniello abbia impedito ogni violenza del popolo, e non abbia fatto sangue prima che il cervello gli desse volta, non è affermazione conforme alla verità. *Masaniello*, dice con frase molto espressiva lo storico Giannone, certamente di autorità non sospetta, *Masaniello trucidava co' cenni, ed incen-*

diava cogli sguardi; perchè dov'egli inchinava, si recidevan le teste, e si portavan le fiamme. È verissimo però quello che narra la nostra inglese, che quando il popolo bruciò il mobile dei palazzi di coloro, e furono ventiquattro, che credeva essersi arricchiti per mezzo delle odiate gabelle, non rapì neppure uno spillo. L'autrice avrebbe potuto aggiungere in questo proposito una particolarità molto più notabile, e quest'è: che avendo trovato nel palazzo di Valentino uno degli arsi, due barili di zecchini, non che gli rapisse, gli depositò pel re.

L'autrice ci presenta come molto odiosa ed odiata la persona del duca d'Arcos: pure il popolo tumultuante gridava: *viva il re, viva il duca d'Arcos*; e quando Masaniello venne al suo cospetto nel castello, gli baciò, prostrato con molta riverenza, la mano, nè vedo che il duca l'abbia fatto ammazzare quando il teneva in suo possesso nel castello.

Uno dei compagni all'impresa di Masaniello fin dal bel principio fu il Perrone, uomo scellerato e capo bandito. *O che voglio essere impiccato*, disse Masaniello nel primo fervore della baruffa dei frutti, *o che voglio aggiustare questa città... — Bel soggetto per aggiustare la città di Napoli*, gli fu risposto... — *Non ridete*, soggiunse, *che se io avessi due soli compagni dell'umor mio, vedreste quello che io farei, e se volete esser voi quelli, datemi fede.* Così fecero Perrone ed un altro compagno. Gran coraggio e presenza di spirito ciò dimostra in Masaniello, ma cattiva accompagnatura. Che poi Perrone nel progresso della cosa sia diventato spia del vicerè, io non lo so; certo, egli era capace di questo, ed anche di peggio; ma sul principio non era certamente sulla piazza per ispiare Masaniello, poichè il moto fu improvviso.

Che Masaniello sia venuto pazzo per veleno datogli per opera del vicerè, è sospetto non fondato; poichè in primo luogo e' bisognerebbe sapere qual sia il veleno che fa fare le pazzie che fece Masaniello; per me credo che non ve n'ha di questa sorta. In secondo luogo gli storici di miglior fede non parlano punto di quest'accidente. Fatto sta che voltò il capo al pescatore per essere salito così repentinamente a tanta altezza. *Son io*, gridava, *il monarca generale, e non comando!* ed intanto dava ordine di arder case e di ammazzar gente, come già aveva fatto prima della pazzia. « Masaniello, onorato dal vicerè con eccessi (narra Giannone), siccome sua moglie dalla regina, gonfio di vanità, cominciò ad agitarseli la mente, e finalmente dalle vigilie e dal vino ridotto a delirare, fatto insopportabile a tutti, e contro tutti crudele, fu la mattina 16 luglio da gente appostata nel convento del Carmine ucciso. » Per vanità adunque e per ubbriachezza diventò pazzo, non per veleno.

Da tutto ciò si vede, se si può tirare a libertà politica la commozione di Masaniello, s'ei sia stato quell'eroe di libertà che pretende la signora Morgan, e se il Rosa merita in questo fatto, caso ch'egli vi abbia avuto parte, le lodi ch'ella gli dà.

Deplorabile cosa pare che sia l'aver *genio*. L'autrice nostra pretende che il *genio*, parola tanto in uso oggidì, e ch'ella ripete nel suo libro più di cento volte, e sino a sazietà, sia una malattia particolare che renda gli uomini, che ne son dotati, rincrescevoli, litigiosi, schivi, strani e burberi. Se il povero Tasso era così, ne aveva ben anche il perchè, e se Salvatore aveva non so che di selvatico, io non lo so, quantunque la sua abilità singolarissima di far

ridere in commedia, e le festevoli cenette che dava sembrino provare tutto il contrario. Virgilio non era burbero, nè Orazio era, nè Ariosto, nè Petrarca, nè Sannazzaro, nè Raffaello, nè Niccolò Poussin, nè Torquato medesimo prima delle sue disgrazie; che anzi egli era cortese, socievole ed amabilissimo. Che chimere son queste di volere che gli uomini di *genio*, cioè quelli che hanno mente creatrice, siano tanti orsi!

Gran contentezza ho ricevuto leggendo la descrizione che la nostra amabile autrice fa delle maschere del teatro italiano. Ella ha veramente dato nel segno, e questa parte è scritta da mano maestra. Da un altro canto ho provato non poco dispiacere che queste maschere, che formavano per l'Italia un teatro veramente nazionale, siano andate in disuso. I melodrammacci francesi e tedeschi sono venuti in moda sotto il ridente cielo d'Italia, e vi si piange a rotta alla commedia. Resta che vi si rida alla tragedia, e odo che già vi si va a questo cammino per le insulsaggini romantiche.

Grave sdegno mostra la donna inglese contro la povera Crusca: *pedanti*, *seccatori*, *persecutori del merito!* Pure vediamo. Si deve scrivere con purità di lingua, sì o no? Certo sì, se la sfrenatezza moderna non ha cambiato anche questo tasto. Pare a me che vi sia tanta necessità di scrivere puramente, quanta di scrivere con ortografia. Se ciò è, perchè s'ha da gridar la croce addosso alla Crusca, che altro fine non aveva che quello d'insegnar a scrivere puramente?

La Crusca ha fatto un vocabolario italiano, come Johnson ne ha fatto uno inglese, Adelung un teeusco, le accademie di Parigi e di Madrid un francese ed uno spagnuolo: per questo Johnson, Adelung, la parigina e la madriddese accademia sono tanti bei pezzi di pedanti? Che altro è un vocabolario se non un repertorio, una conserva, un soppidiano della lingua pura e regolare? E gli scrittori non vi si dovranno conformare? *Son pedanti perchè non conoscono e non accettano altra lingua che quella del vocabolario.* Volesse pur Dio che non si scrivesse altra lingua italiana che quella del vocabolario della Crusca! Chè si vedrebbero scritture di un'altra sorta di quelle che si vedono. *Questa lingua non basta ai bisogni moderni.* Chi dice questo? Quelli che non la sanno, perchè non l'hanno studiata; certi forestieri lo dicono, che vogliono fare il dottoruzzo in casa altrui. Signor sì; lo dico e lo affermo asseverantissimamente, la lingua del vocabolario basta a qualunque parto d'ingegno, qualunque ei sia. *Dunque si dee fermare una lingua vivente, e non mai ampliarla!* Sì, si deve ampliare, ma s'intende acqua e non tempesta, necessità e non capriccio, dottrina e non ignoranza, considerazione e non leggerezza. Ciò debb'esser permesso a chi bene scrive, non a chi male, non agli scrittoruzzi di gazzettacce, non agli autoruzzi di libercoletti, non ai contaminati dalla peste dei romanzi di Francia e d'Inghilterra. Ciò di diritto s'appartiene agli scrittori dotti, gravi, purgati e riflessivi; ciò s'appartiene al popolo fiorentino ed a chi in Toscana dà ascolto al popolo fiorentino; non a quelli che hanno studiato la lingua toscana nei libri francesi. Studiatela, signori miei, la lingua italiana, dico quella del vocabolario, studiatela, e vedrete che ella, non che manchi, ne ha di troppo.

I cruscanti son pedanti; guardate i loro scritti.

Certamente fra gli scritti usciti altre volte da alcuni accademici della Crusca ve ne sono dei ridicoli e pedanteschi. Ma ciò che prova? Che questi soli accademici erano cattivi scrittori. Il vocabolario insegna la lingua, non l'arte dello scrivere, dà le locuzioni, non la capacità, e si può scrivere bestialmente in buona lingua. Queste cose son tanto trite, che ho vergogna di dirle; pure come gl'ignoranti ci vogliono condurre alla barbarie, son costretto a dirle. *I cruscanti sono pedanti.* Ma Francesco Redi, che l'autrice tanto loda, ed a ragione, non era della Crusca? Non era Magalotti della Crusca? Per questo sono ancor essi pedanti? Per questo non sapevano scrivere?

I cruscanti hanno condannato il Tasso. E via, siamo sempre alle medesime. I cruscanti hanno condannato il Tasso a comparazione dell'Ariosto, preponendo il poema di questo al poema di quello. Ma non è questa l'opinione di molti? Han da esser tutti pedanti coloro che l'hanno? Sarà anche pedante Galileo Galilei, che disse assai peggio della *Gerusalemme liberata* di quanto abbia detto l'accademia della Crusca? che la signora Morgan legga lo scritto del Galileo, e poi se vuol chiamar pedante anche questo gran lume di Toscana, anzi del mondo, mi rimetto. Del resto, queste cose io non dico perchè io non abbia il Tasso in quel concetto in cui tutto il mondo lo ha; che anzi affermo che solo in lui, fra gli epici moderni, si è trasfusa l'anima di Virgilio, e che di tanto prepongo la *Gerusalemme liberata* all'*Orlando furioso*, di quanto si dee preporre un poema sul serio ad un poema da burla. I forestieri farebbero meglio pensare alla lingua loro, non a quella d'altrui, e lasciare gl'Italiani chiarir questo punto da per loro; perchè queste prediche ed addottrinamenti dei forestieri in ordine alla lingua italiana agl'Italiani mi pare che non siano senza qualche grano d'impertinenza.

Non mi dimorerò più lungamente sui giudizi della dotta inglese intorno ai parti degl'ingegni italiani. Solo aggiungerò che in Italia le satire del Rosa sono sempre state prezzate secondo il valor loro, cioè stimate buone, ed in qualche parte eccellenti. Ma far delle medesime inni supremi di lode, come fa l'inglese nostra, è cosa certamente soverchia e sa dell'umorista del Tamigi. Bene poi ella trascorre in un detto, il quale, se fosse vero, darebbe assai cattivo concetto delle satire del povero Salvatore, ancorchè ella il pronunzi come fondamento di lode. Cioè che le satire di lui si rassomigliano alle poesie del Macchiavelli. Ahimè! ahimè! Caro Salvator mio, se le vostre poesie si rassomigliano a quelle del Macchiavelli, state fresco! Ma, signora, no; per buona sorte, e per onor di Salvatore, le sue poesie sono molto migliori di quelle del Segretario fiorentino. Macchiavelli non era poeta; Rosa era, ed anche buon poeta. Il dedurre poi, come fa l'autrice, dalle satire del Rosa, ch'ei fosse patriota e amico della libertà a quel modo che ciò s'intende a' tempi nostri, perchè sferza con veemenza i vizi dell'età, è un'illusione prodotta da un'idea predominante. Che ha da far la satira, se non fulmina il vizio ed i viziosi? Rosa l'ha fatto, anche Menzini il fece, e so dire che in quest'ultimo autore si trovano tante invettive contro la corruzione del secolo, massimamente contro i vizi dei grandi, quante veramente si leggono nel Rosa. Solo Menzini scrisse più elegantemente, e se questa è cosa da condannarsi, non so più che mi dire.

La signora Morgan tartassa Marini, ed ha ragione; ma avrebbe dovuto aggiungere che ai tempi nostri si torna a precipizio nei concetti marineschi. È forse ella stessa esente da questo difetto? Per me ne sto in dubbio, perchè l'*aristocrazia vegetale*, che leggo nel suo libro, *creata da Carlo Loreno*, per dire, *la campagna abbellita dall'arte del pittore*, mi pare che sappia un poco del marinesco. Anzi non credo che Marini sia uscito mai a dire una cosa tanto strafalciata. Questo solo esempio adduco; chè ne potrei addur molti.

Lessi con non mediocre piacere che l'autrice condanna fortemente il suo Rosa per non essersi ammogliato, e per aver preso con sè, invece di una moglie, una bella serva. Dico che ho letto ciò con molta satisfazione, perchè non me ne stava in questo proposito senza qualche timore, non già per motivo dell'autrice, che donna illibata è, ma a cagione della scuola verso cui ella pende; conciossiachè nulla di più prosaico vi sia al mondo che il matrimonio, nulla di più poetico o pittoresco che una bella serva.

Insomma per restringere in poche parole il merito di questo libro, havvi biografia compiuta di Salvator Rosa, qualche sbaglio grave nei fatti, altezza di pensieri, ma mescolata qua e là di opinioni stravaganti ed erronee.

Dicembre, 1825.

VOCI

DI DUBBIO E D'INCERTO SIGNIFICATO INTERPRETATE (1).

A brachetta a brachetta. Prose Fiorentine, tomo 5, vol. I, pag. 50. « Io non vo cercando delle nuove a brachetta a brachetta, come lo stufa. »

Osservazione. *A brachetta a brachetta.* Non so che voglia dire, nè perchè l'autore abbia qui mescolato la brachetta.

Accollattico. Annibal Caro, *Lettere inedite*, lett. 246, pag. 224, tom. II (Milano 1817). « Ora che il signor Alessandro domanda l'accollattico. » A pag. 225. « Fu convenuto con M. Benigno che l'accollattico de' beni fosse lor pagato. »

Oss. *Accollattico* vale *stallatico.*

Albagia. Novella, di Grasso Legnaiuolo, pag. 2 (Firenze, 1820). « In su questi pensieri affermando ora d'esser Matteo, ed ora d'esser il Grasso, stette insino alla mattina, che quasi mai dormì, ma sempre in albagie, che lo tormentavano per tutti i versi.

Oss. *Albagia*, qui vale *fantasima.*

(1) Andato a Parigi nel 1833 il conte Felice di San Tommaso, ufficiale dell'armata sarda, distinto cultore delle lettere italiane, deceduto nel fior degli anni, portò a Carlo Botta una scheda contenente parecchi vocaboli italiani raccolti da un Piemontese, accuratissimo ed insigne scrittore dell'idioma italiano, il quale desiderava averne la spiegazione dal sommo scrittore. Ricevute le risposte dal Botta, gli domandò la permissione di stamparle in qualche giornale letterario d'Italia, e l'ebbe colla condizione di non le pubblicare prima della morte di lui. Deceduto il Botta il 10 agosto 1837, il conte di San Tommaso trasmise in dicembre dello stesso anno le osservazioni in parola al professore Ponza, redattore del giornale *L'Annotatore Piemontese*, che le inserì nel volume sesto, pagina 326 a 331 e volume settimo, pagina 135 a 140.

Allogare. Milione, di Marco Polo, § 149, pag. 283 (Venezia, 1829). « Sono molti mercatanti, e fanno compagnia insieme e alluogano molti uomini per questi due mesi, che dura la pescagione. » E poco appresso. « Quando questi uomini allogati, ecc. »

Oss. *Allogare* vale prendere uomini in servizio pagandoli, suona come *affittarli*.

Alsina. Gelli, *Circe*, 2, 51 (Firenze, 1550). « I colombi salvatichi, le merle e le pernici non purgano le superfluità loro colle foglie dell'alloro? Ed i colombi dimestici, le tortore e le galline coll'alsina? »

Oss. *Alsina*. Questa è l'*alsina media* de' botanici, cui gl'Italiani chiamano *orecchia di topo*, e si usa dare in pascolo agli uccelli in gabbia. I Francesi la chiamano *mouvon blanc* per distinguerla da un altro *mouvon* coi fiori rossi, la quale è un'*angallide*, e velenosa per gli uccelli.

Appannare. Annibal Caro, *Lettere inedite*, lett. 37, pag. 62, tom. I (Milano, 1827). « Il capestro, il quale era nuovo ed appannato assai bene. »

Oss. *Appannato*, qui sta per *sodo*, *forte*, *grosso*, ecc.

Arzica. Borghini, *Riposo*, lib. 2, pag. 245 (Classici, tom. I). « Un altro giallo detto *arzica*. » Ivi, pag. 250. « E mescolandovi dentro un po' d'arzica, sarà molto più bello. »

Oss. *Arzica*, non so che cosa sia, bisognerà dimandare ai pittori.

A saetta. *Cronica*, di Gioanni Villani, lib. 6, cap. 19. « Combattè col re Arrigo di Cipri, e co' Baroni di Soria, e sconfisseli a saetta. »

Oss. *A saetta*, non l'intendo, forse vuol dire *all'estremo*.

A scala vista. Varchi, *Storia Fiorentina*, lib. 10, pag. 280 (Colonia, 1721). « Diede l'assalto a scala vista, come dicono. »

Oss. *A scala vista*, con scale poste a vista del nemico.

Bado. *Volgarizzamento*, di Palladio Marzo, cap. 25. « Color sono questi specialmente nei cavalli; bado, ovvero abineo, roseo, mirteo, cervino, ecc., nero presso vario, cioè il nero colore mischiato con colore albino, ovvero col badio. »

Oss. *Bado*, traduzione del *badius* de' Latini, e vale *baio*.

Barazzatore. Buonarotti, *Fiera*, giornata 4, atto 2, scena 7. « Abbreviando in somma, chi ne porta un brandello, e chi un altro, tale per ischerzo e talun per. . . . . .
tal per incetta farne barazzatore. »

Oss. *Barazzatore*, credo che stia per *barattatore*; è il *brocanteur* de' Francesi; fors'anche starebbe meglio per *barattature*, cioè le cose *barattate*.

Biodo. *Milione*, di Marco Polo, § 76, pag. 136 (Venezia 1829.) « Sono vestiti d'un altro colore, cioè vermiglio e biodo. »

Oss. *Biodo*, se non sta per *bado* o *biadetto*, non non so che mi dire.

Bonetta. *Volgarizzamento del libro de' costumi, e degli ufficii dei nobili sopra il guoco degli scacchi*, tratt. 3, cap. 6, pag. 105 (Milano, Fenorio 1829). « Una coppa d' argento si mise celatamente nella bonetta del figliuolo del pellegrino, e poi che si fue partito, sì li cominciò a gridare dietro come ad un ladro. » Il Codice del 1641 legge *borgetta*.

Oss. *Bonetta*, credo che si debba leggere *bolgetta*, diminutivo di *bolgia*, che significa *tasca* o *valigia*. Nel che è da notarsi che *bolgetta* è la matrice che generò la parola inglese *budget*, che è la tasca o borsa, in cui il camerlingo d'Inghilterra porta le

carte del bilancio dei conti pubblici quando va alla Camera dei Comuni: appoco appoco si prese poi, come suol accadere, il contenuto pel contenente. I Francesi hanno accettato la parola, e gl'Italiani ancora, secondo che intendo, non badando che la prima origine ne viene dall' Italia. Sono in grande numero le parole d'origine italiana che, accettate e trasformate in altre lingue, tornarono poi in Italia storpiate con pronunzia forestiera, ed a cui gl'Italiani servili in lingua ed in pensieri, come sono divenuti, danno la cittadinanza con detta pronunzia forestiera; non mai si vide una muncheria uguale a quella cui gli Italiani dimostrarono da qualche tempo in qua. Onde *budget* o *buggetto* manderà via *bilancio*, come *regretti* mandò via *rincrescimenti* nei dispacci del Melzi, presidente della spenta repubblica italiana.

Bupestre. Varchi, *Storia Fiorentina,* lib. 14, pag. 527 (Colonia 1721). « Dissero che egli era suto il bupestre. »

Oss. *Bupestre*, sta per *bupreste*, ed il veleno del *bupreste* non è altro che quello delle cantarelle, cioè cantaridi.

Camuto. Milione, di M. Polo, § 74, pag. 133 (Venezia, 1820). « Dona a ciascuno calzamento di camuto lavorato con fila d'ariento sottilmente. »

Oss. *Camuto*, non so che sia.

Cappaccia. Annibal Caro, *Lettere scoperte dal conte Tomitano*, lett. 19. « Per una cappaccia, che vi sia messa addosso. »

Oss. *Cappaccia*, qui Annibal Caro intende per *cappaccia* una tonaca da frate.

Chietineria. Annibal Caro, *Lettere inedite*, lett. 116, tom. I, pag. 207 (Milano, 1827). « Che cosa son queste? Sarà mai possibile che abbia il torto? o che la ragione, o la cavalleria, o la chietineria, o il malanno che Dio mi dia, mi sforzi a fare altramente? »

Oss. *Chietini*, altrimenti detti *teatini*, erano quei frati fondati da Paolo IV. Qui *chietineria* vuol dire *pinzoccheria* o *bizzoccheria.*

Cicolino. Annibal Caro, *Lettere scoperte dal conte Tomitano*, lett. 54. « Se non che M. Ascanio è impedito ancor esso da un cicolino che già molti giorni lo tiene in letto. »

Oss. *Cicolino*, non so ben che sia, ma credo che significhi *catarro* o *scarmana.*

Covella. Annibal Caro, *Lettere inedite*, lett. 233, tom. II, pag. 194. « Tanto che ancor ne la nuova non si dà in covella. »

Oss. *Covella*, si dee leggere *covelle*, vale *ciancie*, *baie*, *nonnulla.*

Edima. Matteo Villani, lib. 4, cap. 86. « Facendo dell'edima santa singolare concistoro. »

Oss. *Edima*, vale evidentemente *settimana*, ed è sconcia traduzione dell' *hebdomas* dei Latini e dei Greci.

Erbatico. Annibal Caro, *Lettere inedite*, lett. 246, tom. II, pag. 224 (Milano, 1827). « Fu convenuto con Messer Benigno che l'accollattico de' beni fosse lor pagato. M. Benigno medesimo risponde che in ricompensa fu lor lasciato l'erbatico e le ghiande.»

Oss. *Erbatico*, godimento delle erbe di un podere, fuor quelle dei prati.

Galiga. Milione, di Marco Polo, § 105, pag. 206 (Venezia, 1829). « Che gli danno spigo, e galiga, e a zizibe, ecc. »

Oss. *Galiga*, forse sta per *galanga.*

Gargalozzo. Annibal Caro, *Lettere inedite*, lett. 93,

tom. I, pag. 162 (Milano, 1827). « I banchetti sono le minori carezze che ci si fanno, il resto pensate voi, ma non mi passa il gargalozzo, perchè non sono a Roma. »

Oss. *Gargalozzo*. Qui Annibal Caro parla in istile burlesco, e dice *gargalozzo* invece di *gorgozza* o *gorgozzule*.

In barba. Annibal Caro, *Lettere Farnesiane*, tom. II, lett. 136. « Gl' imperiali mossero una pratica per Puteo tanto gagliarda, che senza dubbio s'è portato pericolo di non averla in barba. »

Oss. *In barba, in corpo, o sulle corna o in c...*

Infagonato. Varchi, *Storia Fiorentina*, lib. 14, pag. 527 (Colonia, 1721). « Morta che fu, il corpo divenne tutto infagonato. » E pag. 538. « Morto che egli fu divenne il corpo tutto infagonato.

Oss. *Infagonato*, livido e nero per putrefazione.

Ingambo. *Cronica*, di Morelli, pag. 354 (Firenze, 1718). « E questo fu il primo ingambo rimosso dai nipoti.

Oss. *Ingambo*, impedimento.

Letta. Annibal Caro, *Lettere inedite*, lett. 178, tom. II, pag. 56. « E su le buone letta di Germania continua e facilmente tireremo il resto. »

Oss. *Letta*, non so che sia, ma sospetto ci sia errore di stampa.

Letume. Matteo Villani, lib. 2, cap. I. « Essa (la guerra) è occulto e malvagio serpe, e ricettacolo della tirannìa, la quale nel letume suo a guisa del fungo s'ingenera e sorge e nella sua pertinacia si nutrica e allieva. »

Oss. *Letume* sta per *letame*.

Maceratolo. Gio. Villani, lib. 8, cap. 51. « Quel castello combattuto, e con più difici grossi, che gittavan dentro maceratolo, per tutto ciò non s'arrendea.

Oss. *Maceratolo*, rottolo, disfattolo, rovinatolo.

Macolo. Matteo Villani, lib. 10, cap. 46. « Nè lasciò le Alpi degli Ubaldini senza macolo par molto de' luoghi sacri. »

Oss. *Macolo*, macchia.

Manarese. *Cronica*, del Velluti, pag. 80 (Firenze 1731). « Onde Dielsà come ci cascò in manarese, e come ci dolemmo. »

Oss. *Manarese* se non significa *malarnese*, non mi appongo.

Mommeare. Annibal Caro, *Lettere famigliari*, tom. III, pag. 75. « Si fanno banchetti gloriosi, mascherate ricchissime con mommeare all' usanza di qua di cose di gran valuta. »

Oss. *Mommeare*. Ancor io considerai parecchie volte questa parola quando la lessi nelle lettere del Caro, nè mai ho saputo bene accertare il suo significato; mi pare ciò non ostante che si debba intendere per barattare, *brocanter*, come dicono i Francesi.

Monina. Annibal Caro, *Lettere inedite*, lett. 160, tom. II, pag. 112 (Milano, 1827). « E le monine del Cardinal di Monte al Cardinal di Santa Fiora. »

Oss. *Monina*, piuttosto *monine* sta per *moine* e forse è errore di stampa.

Museragnolo. Annibal Caro, *Lettere inedite*, lett. 64, tom. I, pag. 12 (Milano, 1827). « Che non si viva di museragnoli. »

Oss. *Museragnolo*, piccolo sorcio di campagna. I Francesi lo chiamano *émanseraigne*.

Obria. Matteo Villani, lib. 10, cap. 96. « Il Marchese con tutto che di ciò avesse obria. »

Oss. *Obria*, corruzione di *ubbia* e di *uria*.

Orza. Matteo Villani, lib. 2, capo 30. « Ma i loro avversarii adoprarono grande orza per ritrarli da quel lavoro. »

Oss. *Orza*, si vede che sta per *forza*, e forse è errore di stampa.

Pettine. Pettine risegato. *Cronica*, del Velluti, pag. 99. « Andonne a casa sua senza mai più ritornarvi, se non poichè fu morto il detto Bartolommeo, che dopo lei ammalò immantinente, sicchè poco si potea dire pettine risegato. »

Oss. *Pettine risegato*, non l'intendo.

Picchiata. Matteo Villani, lib. 5, cap. 55. « Volle il popolo che laddove lo staio era cresciuto per lo patriarca alla misura lieve, fosse alla picchiata, e così fu conceduto per tutti. »

Oss. *Picchiata*, alla picchiata *vale al tocco*, come si fa dando qua e là colpetti sulla misura contenente il grano per farlo soldare.

Piuso. Annibal Caro, *Volgarizzamento dell' orazione seconda di San Gregorio Nazianzeno*, pag. 11 (Milano, 1820). « Una mensa. . . . . coperta e piusa di tutti i magisteri dei cuochi. »

Oss. *Piuso*, sta certamente per *piazo*, cioè pieno.

Pizzaguerra. Annibal Caro, *Lettere inedite*, lett. 257, tom. 2, pag. 242 (Milano, 1827). « E per non parere una pizzaguerra, le ho detto che le faccia quegli officii le pare a proposito. »

Oss. *Pizzaguerra*, significa un *accattabrighe*, un seminatore di zizzania, un amatore di guerra.

Portante. Annibal Caro, *Lettere farnesiane*, tom. I, lett. 14. « Ricordatevi di provvedermi un turco portante che abbia quelle parti che si ricercano per l'imperatore. »

Oss. *Portante.* In questo luogo *turco* è il nome d'un cavallo turco; *portante* significa un cavallo, che va di portante e di ambio: *equus tolutarius*, come dicevano i Latini.

Proino. Ricordano Malespini, cap. 161. « Una gonnella stretta e di grosso iscarlatto di proino e di camo. »

Oss. *Proino* non m'appongo.

Razzerìa. Annibal Caro, *Lettere inedite*, lett. 220, tom. II, pag. 154 (Milano, 1827). « Quanto alle razzerìe che desidera. » E lett. 229, tom. II, pag. 182. « Le razzerìe furono accomodate a monsignor di Lansach. »

Oss. *Razzerìa*, sta per *arazzerìe*, quantità d'arazzi.

Recata. Matteo Villani, lib. 5, cap. 74. « Furono comandate recate ad ogni possessore sotto grave pena. »

Oss. *Recata*, titolo di possessione, e forse nota del raccolto, chiamato con vocabolo equivalente *portata*.

Rescritto. Bernardo Segni, *Vita di Nicolò Capponi*, pag. 337 (*Classici Italiani*, Milano, tom. 3). « Vedendosi di già che il principe d' Orange, e tutti i capi ed i rescritti imperiali da Napoli venivano a Roma per servire il Papa contro Malatesta. »

Oss. *Rescritto*, specie di atto, o dispaccio imperiale. Questa parola è molto frequentemente usata.

Rimiriglio. Matteo Villani, lib. 2, cap. 19. « Dal detto castello un 16 miglia di piano rimiriglio alla città di Pisa. »

Oss. *Rimiriglio*, se non vuol dire *rimpetto*, non so che significhi.

Rintoscare. Cronica, del Velluti, pag. 82. « Ed avendo buonasalaro e buone provvisioni, ma al di dietro fu presso non mi rintoscò. »

Oss. *Rintoscare*, non l'intendo.

Romeca. Cronica, del Velluti, pag. 51 (Firenze, 1731). « Si mangiava un suo pane con la romeca. »

Oss. *Romeca*, non l'intendo.

Ruggio. Annibal Caro, *Lettere famigliari*, tom. II, lett. 184. « Se troverete che la misura del nostro ruggio non vaglia più che a ragione di 5 scudi il ruggio. »

Oss. *Ruggio*, credo stia per *rubbio*.

Scheriglio. Dino Compagni, *Storia*, lib. 3, pag. 74 (Firenze, 1728). « Costoro hanno gli scherigli i quali li seguitano. »

Oss. *Scheriglio*, non è altro che sgheriglio. Vedi questa voce nel vocabolario della *Crusca*.

Sgradare. Fior di virtù, cap. 38, pag. 155 (Roma, 1761). « Per più piena dottrina è da sgradare in ispezialità per ordine, il modo e la forma. »

Oss. *Sgradare*, particolarizzare.

Spincionare. Annibal Caro, *Lettere inedite*, lett. 30, tom. I, pag. 50 (Milano, 1827). « E poichè non ho questa sera tempo da spincionare, ecc. »

Oss. *Spincionare*. Figuratamente vale parlare o scrivere lungamente, distendersi in parole, metafora dedotta da quel cantare alla distesa che fanno in primavera i pincioni, cioè i fringuelli.

Tavoliere, § *Andare per tavolieri*, Annibal Caro, *Lettere inedite*, lett. 334, tom. II, pag 196 (Milano, 1827). « L' arcivescovo Sauli va per tavolieri ancor questa mattina, ma si spera che debba riuscire e per questo esser nominato in compagnia del governatore, li nuocerà assai. »

Oss. *Tavoliere*, andar per tavolieri significa essere in voce, esser in predicazione per essere innalzato a qualche dignità o carica.

Tenes. Cronica, del Velluti, pag. 34 (Firenze' 1731). « Si cominciò di qua a giuocare a Tenes. »

Oss. *Tenes*, non l'intendo.

Terzuolo. Annibal Caro, *Lettere famigliari*, tom. II, lett. 18. « Sono ricorso a Messer Carlo da Fano, il quale sapete che era un suo terzuolo (di M. Bembo). »

Oss. *Terzuolo*, qui significa *aiutante*.

Tornesello. Milione, di Marco Polo, § 79, pag. 147 (Venezia, 1819). « Quando queste carte sono fatte così, egli ne fa delle piccole, che vagliono una medaglia di tornesello piccolo, e l'altra vale un tornesello, ecc. »

Oss. *Tornesello*, forse un piccolo *tornese*, ma quale sia il suo valore non lo so; forse si trova spiegato da Vincenzo Borghini nel suo *Trattato della moneta fiorentina*.

Vettina. Annibal Caro, *Volgarizzamento del sermone di San Cipriano*, pag. 187 (Milano, 1820). « E la vettina di quest'olio non iscemerà mai. E lettere scoperte dal conte Tomitano, » lett. 9. « Frate voi? almeno v' avesse preso un umore da gentiluomo. Vorrei piuttosto che vi si fissasse in quella vettina, in quelle gambe di vetro o in quel naso lungo; per Dio in ogni altra cosa che frate. »

Oss. *Vettina*, vale pignatta od orciuolo. Per esserne chiaro, basterà leggere la bella definizione che fa Annibal Caro di certe fontane artificiali in una sua lettera a monsignor Guidiccione; la qual lettera si trova stampata a carte 435 del tomo secondo della *Raccolta di prose* ad uso delle regie scuole. Quanto al senso figurato in cui l'usa il Caro nella sua lettera a Bernardo Spina, io non intendo bene quale sia, se non mira ad elmo, o celata da cavaliere, accennando che sarebbe meglio che l'umore il portasse

a farsi cavaliere errante, e, come diremmo noi altri adesso, Don Quisciotte, che frate. Caro parla per ischerzo, ed è come se avesse detto *in quella birgognotta.*

Vignare. Novella, di Grosso Legnaiuolo, pag. 46 (Firenze, 1820). « E non li dava il cuore di difendersi di esser vignato, essendogliene ragionato per persona. »

Oss. *Vignato*, non intendo il senso di *vignato* in questo luogo.

Zanchera. Novella, di Grosso Legnaiuolo, pag. 18 (Firenze, 1820). « Che arò a fare de' debiti di un altro, io e delle zanchere, che sempre me ne sono guardato e di mille altri errori da poterne essere pericolato? »

Oss. *Zanchera.* Non vi può esser dubbio che qui *zanchera* sta per *zacchera*, di cui si trova la spiegazione nel vocabolario della *Crusca*, al capo di questa voce.

INDICE

Dedica . . . . . *pag.* III
Prefazione . . . . . » V
Efficacia della musica nelle cure mediche . » 1
Memoria sulla natura dei toni e dei suoni . » 17
Relazioni per la fondazione di un conservatorio di musica in Torino . . . . . » 40
Principii del bello e del gusto nel secolo XVI. » 48
Stato della musica in Italia nel secolo XVIII. » 53
Racconto della carcerazione di Cimarosa . . » 60
Brani di lettere . . . . . » 62
Relazione sul risultato della votazione dei Canavesi per l'unione del Piemonte alla Francia . » 69
Discorso al generale Jourdan . . . . . » 75
Altro discorso allo stesso generale in occasione di sua partenza dalla 27ma divisione militare » 77
Due lettere intorno alla lingua e lo stile usato nella *Storia della guerra degli Stati Uniti d'America.* » 83
Biografie di Adams Samuel, Adams John e Arnold Benoît . . . . . » 89
Memoria intorno al quesito: Perchè si possono fare nella lingua italiana i versi sciolti, cioè senza rima? . . . . . » 99
Risposta alle opposizioni del conte Paradisi e del marchese Lucchesini alla sua *Storia d'Italia* » 113
Ragionamento sulle Memorie di Lady Morgan, risguardanti alla vita ed al secolo di Salvator Rosa . . . . . » 127
Voci di dubbio e d'incerto significato interpretate. » 141

COLUMBIA UNIVERSITY
0032209231

D855B655
M

FEB 25 1970